

بنان جبار خلف

تأويل النص الشكسبيرى في الخطاب السينمائي



تأويل النص الشكسبييري في الخطاب السينمائي

الفن السابع ١٤٨

رئيس التحرير، محمد الأحمد

أمين التحرير، بندر عبد الحميد

تأويل النص الشكسيري في الخطاب السينمائي / بان جبار خلف . -
دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٨ . - ٢٥٦ ص ؛ ٢٤ سم . -

(الفن السابع ؛ ١٤٨)

١- ٧٩١،٤٣ خ ل ف ت ٢- ٨٢٢،٣٠٠٩ خ ل ف ت

٣- العنوان ٤- العريس ٤- السلسلة

مكتبة الأسد

بان جبار خلف

تأويل النص الشكسبييري في الخطاب السينمائي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٨

مُقَدِّمَةٌ

لقد كانت معالجة النصوص الأدبية واعدادها سينمائياً سمة بارزة من سمات الانتاج السينمائي، وهذه السمة تزداد اهمية كلما كان النص الادبي مشهوداً له بالبراعة والتفوق.

وان بعضاً من هذه المعالجات ارتقت احياناً الى مستوى النص الادبي الاصلي، بما حاولته هذه المعالجات بالاقتراب او خلق مقاربات نصية تستطيع ان تصمد هي الاخرى كما صمدت النصوص الادبية.

ان المعالجة السينمائية لنصٍ من النصوص تعني تكييف هذا النص بالوسيط التعبيري السينمائي عبر اشكال الاقتباس المعروفة. وقد تكون المعالجة للفكرة فقط او لحدثٍ مهم في النص الاصلي، وطبيعي ان يكون المعالج على دراية بالنص الذي يشتغل عليه.

اما التأويل فيعني المعالجة مضافاً اليها انشاء نصٍ جديد يستند في مرجعياته الى النص الاصلي وبالاخص بتأسيس الاحالات الاصلية، وكيفية اشتغالها في النص الجديد.

ان التأويل غير المعالجة قطعاً، لانه لا يشتغل في نظام الاقتباس وانما يشتغل في علم تأويل النصوص (الهيرومنيوطيقا).

ان الفهم والتفسير هو الخطوة الاولى فيما يعرف الان بـ(علم التأويل) او (الهيرومنيوطيقا) بعيداً عن أن يكون هذا العلم اجراءً كيفياً مزاجياً قائماً على

مشاكسة لنص مشهود له بالبراعة والتفوق، بل ان المنطق التأويلي يخضع لمتطلبات كثيرة لعل من اهمها التصدي للنصوص المستحقة عناء التأويل، والمعرفة الموسوعية للمؤول، ومرجعيات النص، ومن ثم قيام المؤول بتأسيس الاحالات الموجودة في النص الاصلي الى النص الجديد (الفلم) أي النص المؤول.

لقد خضعت النصوص ال شكسبيرية لتأويلات شتى، وفي الحقل السينمائي فان لدينا اكثر من تأويل لاي عمل شكسبييري معروف، لكون النص الشكسبييري نصاً ابداعياً على شتى المستويات، ويأخذ البحث على عاتقه معرفة حدود المنطق التأويلي للنص الشكسبييري، المعد للسينما.

لقد انتظم البحث على اربعة فصول تسبقها مقدمة وتمهيد اهتم التمهيد بحياة مصطلح التأويل عبر مضانه في المراجع المختلفة وكان الفصل الاول وهو:

(التأويل: النظرية والمفهوم)

وعندما نتابع المصطلح والمفهوم نجد انه تقلب من تفسير النصوص الدينية الى نظرية تتعامل مع النصوص الجمالية عبر ابتكار علم جديد يعنى بالنص، ولان التأويل يتفاعل مع النصوص انطلاقاً من تقسيمات (سوسير) والدرس اللغوي الحديث في التمييز بين اللغة والكلام مروراً بالمفكرين المعنيين بهذه الموضوعات امثال (بارت) و(كرسيتيفا) و(بول ريكور) وحدود تتظيرهم لعلم النص وقصدية مؤلف النص او موت المؤلف والتمييز الدقيق ما بين النص والاثـر.

واعتبر الفصل الأول أن التأويل ينصب على النصوص المفتوحة، وهو قد عرج قبل هذا كله على جهود منظري التأويل امثال (شليـر ماخر) و(دلثاي) و(غادامير) و(هابرمـاز) و(امبرتو ايكو) ونظريات القراءة والتلقي.

اما الفصل الثاني فكان تحت عنوان:

(التأويل وانفتاح النص في المسرح والسينما)

وهذا المبحث يقترب من عنوان الرسالة من حيث ما يتسم به من محتوى باتجاه النص المفتوح تخصيصاً في السينما والمسرح والنتيجة هي ان التأويل يجب ان ينصب على النصوص التي فيها ما يجعل التأويل عبارة عن نص جديد مرجعيته النص الاصلي، وبذا فان النصوص ليست كلها تستحق عناء التأويل.

ان النص الشكسيري منفتح على سلسلة تأويلية لا تتضب لانطوائها على بُنى دلالية ونصية وثقافية واجتماعية، جاعلة من التأويل حواراً لا نهائياً بين النص ومؤوله لان التأويل متجدد طالما استمر الزمن بالمضي قدماً الى امام.

من هنا فان النص المسرحي المفتوح له منطق يتعلق بالوسيط التعبيري للدراما، كذلك يفتح النص السينمائي للأسباب نفسها والمقارنة هنا بين النص المسرحي والسينمائي عامة ليست دقيقة لان كل نص يقرن بوسيطه واختتم هذا المبحث بالحديث عن عناصر التأويل في السينما على وفق كون التأويل علماً يجب ان ينظر فيه.

أما الفصل الثالث فكان عنوانه:

(التأويل والنص الشكسيري في السينما)

وهذا الفصل هو جوهر الرسالة واكتفت الكاتبة بان ناقشت بتفحص المعالجات التي اولت نصوص شكسبير الاخرى، وتوصلت الى ان تأويل النص الشكسيري وجد في الوسيط التعبيري للسينما مديات واسعة تستطيع ان تصل الى اللامرئي من النص المكتوب على

شرط ان يكون المؤول على استعداد لان يلاقي النص الاصلي على أرضه الخاصة ومع الالمام بالوسيطين التعبيريين الدراما والفلم، وهنا توصلت الباحثة الى مؤشرات للاطار النظري تصب في فحوى: ان التأويل للنص الشكسيري هو ذلك التأويل الذي يؤلف نصاً سينمائياً جديداً متماشياً مع إلغاء شكسبير او مسخه او تحميله بما ليس فيه.

اما الفصل الثالث فهو الفصل المعني بإجراءات البحث عبر اتخاذ مؤشرات
الاطار النظري اداة للتحليل عبر ثلاثة نماذج فلمية تصدت للنص الشكسبييري
"روميو وجوليت" الذي جرى تحليله والتأويلات المستمدة منه عبر ثلاثة نماذج
فلمية هي:

أ- روميو وجوليت: باز لوهارمن.

ب- قصة الحي الغريبي: روبرت وايز- جيروم روبنز.

ج- شكسبير عاشقاً: جون مادين.

ووجدت الباحثة ان خطوط التأويل تراوحت ما بين الابتكارية المستندة إلى
النص الشكسبييري المكتوب وال فشل الذي حمل النص بما لا يتفق وروحه.
وجاء في خاتمة الكتاب ثبت بالمصادر والمراجع والملاحق.

ولايسعني الان اختتم هذه المقدمة بالشاء الجميل لكلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد على اتاحتها هذه الفرصة لي بأن اقدم اصل هذا الكتاب كرسالة
ماجستير في العلوم السينمائية في قسم الفنون السمعية والمرئية والذي حازة على
درجة الامتياز وماكان هذا ليتم لولا الرعاية المخلصة من الكلية والقسم المعني
عبر جهود المشرفين والاساتذة والجو العلمي الذي انجزت فيه هذه الرسالة فالى
الجميع طيب الشاء وعرفاناً بالجميل والله من وراء القصد.

بغداد - آب (اغسطس) ٢٠٠٥



مَهَيِّدٌ

ان الباحث العربي يواجه مشكلة معقدة تتعلق في نحت المصطلح واستخدامه في البحث العلمي. فالمصطلحات العربية القديمة التي توقفت عن التجدد في حدود القرن السابع الهجري^(*)، عندما بدأت مراحل الفترة المظلمة قبل سقوط دولة الخلافة العربية الاسلامية بقرنين وحتى منتصف القرن العشرين اقل او اكثر قليلاً. واتسعت المصطلحات التي ترد في البحث العلمي واكثرها قد وضعتها حضارة اخرى وشعوب اخرى، ولم يجر بحث في العربية يواكب انهيار هذا الكم الهائل من المصطلحات الاجنبية الى ما يقابلها في لغتنا، مما جعل الباحث امام ركام من مصطلحات تعامل ازاءها على انحاء شتى، فإما ان ياخذها كما هي، وما في ذلك من ابتعاد عن الدقة العلمية المطلوبة في البحوث المحلية، وهذا ما يقود الى الالتباس والى مفارقة المرامي الحقيقية للمصطلح الذي نحت في بيئة وثقافة وحضارة اخرى، فالمصطلح عندما يوضع بلغته الاصلية فانه يتصدى لمشاكل تتعلق بتلك اللغة التي نحت فيها اصلاً. واما ان يقوم الباحث بنحت مصطلحات تتناسب وأصول الاشتقاقات اللغوية التي يكتب بها وهذا الامر يتعلق بكفاءة الباحث وتبحره في لغته الام. واذا ما عرفنا ان علماء اللغة أنفسهم يختلفون في الاشتقاقات اتجاه المصطلح الواحد، فكيف يكون الحال عندما يواجه الباحث في غير الحقول اللغوية والادبية مصطلحاً لا يعتقد بسلامته؟ ولذا راينا عند المفكرين العرب عشرات الاشتقاقات لمصطلح واحد.

(*) راجع عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠١)، ص ٢٧.

ان هذه الاشكالات، اشكالات حضارية تتعلق بعدم وجود بعد مؤسسي يأخذ على عاتقه تثبيت المصطلح باللغة العربية قبل ان يصبح متداولاً بلغته الاصلية، فما معنى كلمة "الخيالة" كمرادف لمصطلح "السينما" عد ان استقر المصطلح الغربي لاكثر من ستين عاماً. كذلك يتعلق ببعد سياسي جعل من البلاد العربية اجزاء متأثرة، القطر لا يدري بما يجري في الأقطار الأخرى، لذلك ضاعت الجهود بسبب سياسات قطرية ضيقة الافق، لا تأخذ بنظر الاعتبار مجد اللغة العربية وموقفها بين لغات العالم، اضافة الى اسباب أخرى تستحق بحثاً منفرداً.

ان الباحثة وهي تتصدى لموضوعة التأويل قد جوبهت بمصاعب متعددة، لعل من اهمها: ان معظم ما كتب عن التأويل قد انطلق من بيئة ثقافية أجنبية، وما توفر في اللغة العربية، لا يعدو كونه مصطلحات معجمية تحاول ان تفسر الاشياء على قدر محدود، ولو اخذنا كمثال ما يقوله: (محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي) في معجمه "مختار الصحاح" عن كلمة:

"اول- (التأويل) تفسير ما يؤول إليه الشيء وقد (أولهُ) تأويلاً و(تأولهُ) بمعنى".^(١)

فهل يعني هذا التعريف عن علم ونظرية ومصطلح شغل الخطاب النقدي والادبي والفلسفي منذ ان بدأ الانسان يتعامل مع النصوص التي تهمة؟ ومع هذا فان الباحث لا يدع شيئاً يفلت منه طالما يضئ له طريقاً الى المعرفة، فالرازي هنا يعد التأويل تفسيراً، على أن في بقية تعريفه مسائل طريفة تستحق من الباحثة وقفة كي تتماشى والنص، فيقول الرازي مسترسلاً:

"وآل الرجل اهله وعياله"، و(آله) ايضاً اتباعه. و(الآل) الشخص والآل أيضاً الذي تراه في أول النهار وآخره كأنه يرفع الشخص و ليس هو السراب".

فاذا كان المعنى الاول يقصد بالتأويل هو التفسير فان الاستلال الثاني يقودنا الى تلميحات جديرة بالاعتبار، وهي التتويجات التي خرجت بها الكلمة، فهو يصل الى ان آل اهل الرجل وعياله. بمعنى: كل ما يتعلق بالرجل تعالفاً حميمياً

فاذا كنّا نفسر النص فبمعنى آخر نحن نفسره بما هو ذو وشيعة قوية معه، وليس من وشيعة اقوى من أهل الرجل وبعياله (وآله) يفسرها الرازي بانها الاتباع ولو طبقنا هذا على النص، فهذا يعني اننا لا نستطيع ان نفسر النص الا من خلال ما له صلة به، والأتباع، يتبعون رئيسهم اي اننا في تأويل النصوص لا يجب ان نبتعد عن روح النص ومقترباته، بحيث يصبح التأويل لنص من النصوص كعلاقة الرجل بعياله واهله واتباعه.

ولو استرسلنا في مناقشة مصطلح التأويل لوجدنا في المعاجم العربية الشيء الكثير، وحتى المفاجيء احياناً ففي كتاب (العين) للعالم (الخليل بن احمد الفراهيدي) وتحت باب "التاويل والتأويل: تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح الالبيان غير لفظه قال:

نحن ضريناكم على تنزيله فاليوم نضريكم على تأويله

هنا يضيف "العين" لتفسير "الصحاح" ان الكلام يفسر عندما تختلف معانيه ولا بد من الاتيان بالفاظٍ آخر لتيسير الفهم. وفي "لسان العرب":

"وأول الكلام تاوله: دبره وقدره واوله وتأوله: فسرّه". في هذا الاستهلال يبين ان تأويل الكلام هو الاحاطة به، وتدبره بمعنى الالمام بما يقوله الكلام والسيطرة عليه، وقدره (الكلام) اي قاسه وحكم عليه، وهنا نحن ازاء طرف من المفاهيم المعاصرة لمبحث التأويل كما سيرد لاحقاً، فنحن لسنا بشراح ومفسرين بل نتدخل بقوة حتى نحكم على الكلام من حيث صحته او خطئه، قوته وضعفه ومغزاه وهل وفق في ذلك؟ على ان ابلغ ما في "لسان العرب" هو استرساله في وضع مرادفات للتأويل حتى يصل الى القول الى ان التأويل علمٌ وبهذا فإن المعجم يتفق واحداث المناهج الهيرومنيوطيقية عندما يقول:

"وقوله عز وجل: ﴿ولما ياتهم تأويله﴾: اي لم يكن معهم علم تأويله وهذا دليل على ان علم التأويل ينبغي ان ينظر فيه"^(٥) فـ "لسان العرب" يحث على ان

يبحث الباحثون في علم جديد يقترحه المعجم وهو علم التأويل، ويستمر "لسان العرب" فيقول: "والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ من وضعه الاصلي الى ما يحتاج الى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ".^(٦)

اي ان المؤول يكتب نصاً جديداً بالفاظ آخر ويقيم الدليل على ان نصه الشارح والمفسر هو نص منطقي قوي.

على ان "اللسان" ينتقل الى نقطة جديدة، وهو في معرض مناقشة لفظة التأويل فينقل عن (الزهري) قوله: "قلت لعروة ما بال عائشة تتم في السفر يعني الصلاة؟ قال تأولت كما تأول عثمان، اراد تأويل عثمان ما روي عنه انه اتم الصلاة بمكة في الحج".^(٧)

من الحديث السابق ان عائشة (رضي الله عنها) اتمت صلاتها رغم انها على سفر والمفروض ان تقصر الصلاة، فلما سأل السائل عن العلة قيل انها تأولت: اي اجتهدت بشيء خلاف الشيء المتعارف عليه ولكنه من صلبه، بمعنى ان الصلاة هي الفريضة الاساس، فاذا كانت تامة حتى في السفر فهي الصلاة. ودلها اجتهداها على ان اتمامها للصلاة لا يخالف شيء من هنا نرى ان التأويل ان ناتي بشيء جديد لا يخالف المبدأ، وهذه مسألة اخرى ستقودنا في المباحث الاخرى الى حدود التأويل نفسه بنقله خطوة جديدة للامام فهو يقول: "سئل ابو العباس احمد بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد"^(٨) هنا يحمل ابو العباس على ان "لسان العرب" وهو ينقل عن (ابي العباس) ان البحث عن المعنى والتفسير والتأويل كلها تتدرج في اطار واحد، الا وهو التأويل، مما يعني ان الخطاب اللغوي. والنقدي العربيان لم ينظرا للتأويل كونه مفردة معجمية في اللغة، بل نظر اليه وكأنه علم شامل يحتاج الى من يضطلع به.

واذ يقوم (لسان العرب) بجمع اكبر ما يمكن من مرادفات كلمة تأويل، عبر الفوص في اللغة لالتقاط ما تفوه به ائمتها الكبار مثل (المبرد) و(ثعلب) و(الجوهري) و(الليث) وغيرهم فان (اللسان) اذ يراكم من مرادفات متعددة

متسعة للفظة تأويل فان كلا منها يصح ان يكون ملحاً متفرداً بذاته ولنتفحص ما ينقله "اللسان" عن (ابي منصور):

"قال ابو منصور: يقال ألت الشيء أوّله اذا جمعته وأصلحته فكان التأويل جمع معاني الفاظ اشكلت بلفظ واحد لا اشكال فيه"^(٩) فالتأويل هنا جمع المتفرق وأصلاحه، اي اكمال ما نقص في النص من معنى، او مد النص على سعته بطريقة حل الالفاظ التي فيها من الاشكال ما يجعلها عسيرة الفهم من قبل المتلقي بالفاظ لا إشكال فيها.

ويبدو للباحثة هنا ان ورود جملة (اذا جمعته وأصلحته) في هذا المجال، يعني: ان النص ينطوي على معان منتشرة في ثناياه وعلى المؤول هنا ان يركز ويكتشف المعنى.

ويرد التأويل ايضا في (لسان العرب) بمعنى البحث والتحري في الشيء "ويقال تأولت في فلان الامر اذ تحرّيته وطلبته"^(١٠) على ان ابلغ ما يرد في باب التأويل في (لسان العرب) اقتران التأويل بالسياسة عندما يقول:

"والت الشيء أولاً وإياله: أصلحته وسُسته"^(١١).

هنا لا يكفي ان تصلح النص عبر التأويل بل ان تسيطر عليه وكانك صاحبه، فكلمة: (سُسْتَه) من ساس، يسوس اي يروض ويسيطر وكان النص بمعانيه الدقيقة الصعبة حصان جامع يحتاج الى ترويض.

ولسنا هنا في مجال تحديدات اكثر نستخرجها من المعاجم اللغوية انما المهم جداً، ان نبحث عن مجال التأويلية في مظانها الأصلية كونها مصطلح غربي نشأ وترعرع ودخل الدرس العلمي في مؤسسات بعيدة عن معاجمنا العربية.

على الرغم من أن التذكير بعلم التأويل جاء في مرحلة مبكرة في ثقافتنا العربية كما مر بنا فاذا جئنا لمصطلح الهيرومنيوطيقا في المراجع التي تصدت لتحديد المصطلحات الادبية نجد عند (سعيد علوش) في كتابه "معجم المصطلحات الادبية المعاصرة" تعريفاً للهيرومنيوطيقا كما يأتي:

"٦٨١ - الهرمنوتيكية:-

طريقة تأويل وتخرّيج، تدرس المبادئ المنهجية في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها، وكشف اغوارها في التقليد القديم.

و(الهرمنوتيكية) حديثاً، نظرية تأويل رموز، لغة ادبية، بوصفها كلا لعناصر ثقافية ما.

و(الهرمنوتيكية) درس، يجاور (السيمائية) ويأخذ منها عناصر كثيرة، في حدود تفصل نظرية عامة للمعنى، مع نظرية عامة للنص، في منظور (ب. ريكور). ونلاحظ بان ميدان (الهرمنوتيكية) ميدان خاص يقيم علاقة بين النص والمرجعية، متشبيهاً بالمعطيات الخارج - لسانية للخطابات وبشروط انتاجها وقراءتها.

وتعمل (الهرمنوتيكية) على ادخال السياق السوسيو تاريخي، بما في ذلك سياق الفهم، في محاولة لاستخلاص المعنى، انطلاقاً من افتراض وضعية فلسفية، للمرجعية، كمقياس للتقييم، عبر لعبة معقدة^(١٢).

ان ما نلاحظه أولاً ان الهيرومنوتوطيقا هي طريقة أولاً ونظرية ودرس وهذا اول تقاطع مع المعاجم العربية اللغوية، ان ضالتنا هنا ليس التأويل كما جاء في (مختار الصحاح) بل اننا نلمس ما جاء في المعاجم الأخرى من كون التأويلية علماً لاننا بأزاء نظرية وطريقة يؤسسان للتعامل مع النصوص لكشف اغوارها، وتأويل رموزها، وهذه النظرية تتشعب نظرية للمعنى، تماهياً مع نظرية للنص في الأقل كما ينظر اليها المفكر (بول ريكور) اما التأويل والمؤول فهو يرد بمعنى مقارب لما موجود في معاجمنا اللغوية فنرى تحت عنوان التأويل:

"٥١- التأويل:

يستعمل مفهوم (التأويل) في السيميائية بمعنيين مختلفين، يرتبطان بفرضية الاساس، الذي يحيل عليه ضمناً، او مباشرة، اي الشكل - المضمون.

و(التأويل السيميائي) يعيد - انتاج نفس التمفصلات، ويمكن ان تقدم تحت نفس قواعد الشكل المؤول، وهنا يكمن التحديد الممكن للغات الشكلية، من الوجهة السيميائية.

ونعتمد (التأويل) على تفسير النص، ويبحث معناه وتخريج قواعده وترجمتها الى لغة ثانية وثالثة^(١٣).

هنا يربط (سعيد علوش) مفهوم التأويل بحقل السيميائيات عموماً لكنه في الفقرة الثالثة، يصل بنا الى حقل الهيرومنيوطيقا عندما يقول: ان التأويل يعتمد على تفسير النص ويبحث معناه.

واذا جئنا الى مؤلفي كتاب "دليل الناقد الادبي" فسنجد ان هذا الكتاب يختلف عن معجم (سعيد علوش) بكونه يترسم خطى الموسوعات المعرفية الكبرى مثل "الموسوعة البريطانية" حيث يفرد لكل نوع مقال يعرف به وليس معقولاً في مثل بحثنا ان ننقل سبعة صفحات خصصها الباحثان لموضوع التأويل والهيرومنيوطيقا ولكن سناخذ مثلاً مختصراً فيقول :

"التأويل والهيرومنيوطيقا". Interpretation and Hermeneutics

التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الادبي من خلال التحليل واعادة صياغة المفردات والتراكيب ومن خلال التعليق على النص مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات مجازية يتعذر فهمها. اما في اوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة^(١٤).

فالتأويل هنا هو شرح وتفسير لاستجلاء النص وتوضيحه، والتركيز يجري على المقاطع المبهمة في النص عبر صياغة جديدة، ومن ثم فان التأويل يركز على قصدية النص اصلاً غير وسيلة اللغة. اي لغة النص.

هنا لم نبتعد عن التفسير المعجمي للمعاجم العربية، على ان دليل "الناقد الادبي" يعبر الى منطقة جديدة عندما يعرج على مصطلح (الهيرومنيوطيقا)

مقارنة بمصطلح التأويل. فاذا كان التأويل كما مر بنا سابقاً إضافة الى انه معني بشرح خصائص العمل وسماته مثل النوع الادبي، الذي ينتمي اليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته. لذا فان مصطلح الهيرومنيوطيقا هو باختصار نظرية التأويل وممارسته ولذلك لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة الى توضيحه وتفسيره^(١٥).

لقد تطرقت المعاجم العربية الى ان علم التأويل يجب ان ينظر فيه، و"دليل الناقد الادبي" يقول الهيرومنيوطيقا نظرية التأويل وممارسته، من هنا نلاحظ التقارب، على ان الزيادة هنا: ان لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى وتوضيحه وتفسيره، وهذه مسألة شائكة في الخطاب الادبي والفني، فكل علوم اللغة والفن، هاجسها الوحيد البحث

عن المعنى، سواء اكان هذا داخل النص ام خارجه، وتزداد الصعوبة عندما تستمر النبذة التعريفية فيقول "كما لا تقتصر ممارسة الهيرومنيوطيقا على التأويل الادبي، ولا توجد مدرسة هيرومنيوطيقية معينة ولا يوجد ما يمكن ان يطلق عليه صفة الهيرومنيوطيقا ولا هي كذلك منهج تأويلي له صفاته وقواعده الخاصة او نظرية منظمة"^(١٦).

من هنا إرتأت الكاتبة بعد سوقها كل هذه المداخله لمصطلح تأويل ان تخرج بتعريف يتفق وهذف البحث لاعتقادها ان هذا التعريف جامع وشامل لمجمل الافكار عن التأويل:

التأويل: هو الفهم والتفسير لنص من النصوص بشكل كلي عبر مرجعية موسوعية للنص المؤول وما يحيطه والنتاج نص جديد مستند الى النص الاصلي معنياً بالإحالات وتأسيسها في النص الجديد منطلقاً من فاعلية النص وفاعلية القراءة.

هوامش التمهيد

- ١- محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨١)، ص ٣٣.
- ٢- نفس المصدر، ص ٣٣.
- ٣- الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي، ج ٨، (طهران: مركز البحوث الكومبيوترية للعلوم الاسلامية، www.Noorsoft.org، ص ٣٦٩.
- ٤- ابن منظور، لسان العرب، ج ١١، (طهران: مركز البحوث الكومبيوترية للعلوم الاسلامية، www.Noorsoft.org، ص ٣٢.
- ٥- المصدر السابق، ص ٣٣.
- ٦- نفس المصدر، ص ٣٣.
- ٧- نفس المصدر، ص ٣٣.
- ٨- نفس المصدر، ص ٣٣.
- ٩- نفس المصدر، ص ٣٣.
- ١٠- نفس المصدر السابق، ص ٣٦.
- ١١- نفس المصدر السابق، ص ٣٦.
- ١٢- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط ١٠، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥)، ص ٢٢٤-٢٢٥.
- ١٣- المصدر السابق، ص ٤٣.
- ١٤- ميجان الرويلي، سعيد اليازجي، دليل الناقد الادبي، ط ٢، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، ص ٤٧.
- ١٥- المصدر السابق، ص ٤٧.
- ١٦- المصدر السابق، ص ٤٧.

الفصل الاول

التأويل: المفهوم والنظرية

لقد مر بنا في تحديد المصطلحات ورود مصطلح الهيرومنيوطيقيا والتي وصفت بانها غير متعينة ولا تطلق صفة على أحد، ولا هي منهج تأويلي ولا نظرية. ولو تابعنا هذه المسألة الجديرة بالاهتمام عبر الذين اهتموا بها، لربما وجدنا ضالتنا في التعيين والتوصيف والتتظير.

وفي الاصل كانت الهيرومنيوطيقيا مصطلحاً غريباً يعيش في الاوساط اللاهوتية "ليشير الى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب ان يتبعها المفسر لفهم النص الديني "الكتاب المقدس". والهيرمينيوطيقيا - بهذا المعنى - تختلف عن التفسير الذي يشير اليه المصطلح Exegesis على اعتبار ان هذا الاخير يشير الى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية، بينما يشير المصطلح الاول الى نظرية التفسير"^(١).

ونظرية التفسير هي علم التأويل الذي تلمسته المعاجم العربية وهذه النظرية تنطلق من معالجة النص، اي نص يستحق وقفة بسبب اشكاليات قراءته، واذا كان من المتفق عليه ان اشكاليات هذه القراءة تتحد بالوصول الى دلالات النص وبالتالي مغزاه، فان اشكاليات التأويل هي ناتج القراءة ومحصلتها النهائية، المستندة الى موقف المؤول الشمولي الكوني والمعرفي، وانا بأزاء معضلة فك النص والحفر فيه، لا ان نيسره للفهم بل قد نتصرف به لخدمة اغراضنا المستقبلية

فالقراءة هنا للنص انما تحاول بناء نص جديد يحيل الى النص الاساس الذي جرى الاشتغال عليه، واذا كان التأويل في الثقافات قد انطلق في تعامله مع النصوص الدينية بادئ ذي بدء، فانه سرعان ما امتد ليشمل ميادين معرفية أخرى تشمل العلوم الانسانية كافة، ووجد مصطلح الهيرومنيوطيقيا تطبيقه الاساس في العهد الراهن في ميادين النصوص الجمالية "ميدان الفنون الجميلة والادبية".

ان علاقة المفسر بالنص قضية قديمة جديدة لها امتداداتها المتشعبة والحيوية بل ان اختلاف التأويلات للنص الواحد قد جعلت الناس شيعاً وأحزاباً، ولنا في الفرق الاسلامية دليلاً على الدروب التي يقود اليها التأويل، مع اشتراط ان المنهج العلمي متوافر في قراءة النص، لا ان يجبر النص على قول ما ليس فيه.

١-١- مشكلة النص:

ان اولى المشاكل التي تتعرض لها النظرية التأويلية، هي العلاقة بين النص والتأويل، فان مجمل العملية التأويلية انما تنصب على نص من النصوص، من خلال اساسيات تعرض بصيغة تساؤلات عن العلاقة بين النص ومؤلفه، وهل قصد المؤلف جاء كاملاً في هذا النص؟ ومن ثم هل يستطيع المفسر من الوصول الى عقلية المؤلف؟ هذا من ناحية ومن ناحية اخرى هل النصوص هي مقاصد حقيقية لمؤلفيها؟ وبالتالي فاننا ملزمون علمياً واخلاقياً ان تستد اليها تنقل (باربرا هرتشتاين سميث) عن محاضرة لاحد منظري التأويل وهو (اي. دي. هيرش) قوله:

"دعوني اذكر ما اراه قاعدة اخلاقية اساسية للتأويل انها القاعدة التي لا تدعى التمتع باقرار الميتافيزيقيا او التحليل لها وانما بمطابقتها للمعتقدات الاخلاقية العامة المشتركة. فما لم تكن هناك قيمة طاغية وذات قوة في تجاهل غايات المؤلف (اي المعنى الاصلي) يجب علينا نحن الذين نحترف التأويل الا نتجاهل ذلك المعنى. فنحن عندما نستخدم الكلمات نحترم مقاصده فاننا بذلك

نتهك ما أسماه جالز ستيفنس في سياق آخرب "آداب اللغة" تماماً مثلما تنتهك القواعد الأخلاقية عندما نستخدم شخصاً آخر لتحقيق غاياتنا الخاصة فحسب".^(١)

من هنا يصبح قصد المؤلف مسألة أخلاقية لابد ان يلتفت لها المؤلف، على الرغم من أن مؤولين آخرين يعتقدون أن المسائل البلاغية كالتورية والتكثيف والرمز والايجاز وغيرها من فنون البلاغة قد تغيب مقاصد منشئ النص الأصلي في غياب اللغة المستخدمة وبالتالي كيف يمكن ان نقوم العلاقة بين النص ومؤلفه ومفسره؟ فإذا كان النص كلمة تطلق " على خطاب قد تم تثبيته في الكتابة"^(٢) فهل يمكن تقديم فهم موضوعي لمعنى النص؟ اي فهم لا يمكن الاختلاف عليه بالاخص اذا كان النص ذا أهمية ما، واذا كان منتبها لعصر غير عصرنا.

إن النصوص بعامة تتسع لتفسيرات شتى، باتساع عدد القراء والنقاد والشارحين، وباتساع المواقف الفكرية لهؤلاء، والاشكالية هنا ان يزعم ناقد او مفسر او قارئ لنص من النصوص ان قراءته او شرحه او تفسيره هو التفسير الوحيد لهذا النص.

في تعريفنا للنص وردت كلمة الخطاب، والخطاب اساساً في مجال النصوص قد يعني النص او الكلام. وهو معنى اثار اليه (سوسير) منذ انطلاق الدرس اللغوي الحديث عبر كتابه "علم اللغة العام". فإذا كان الكلام متعدد الاشكال حسب طريقة القائه وحسب مقومات من يطلقه، فان اللغة على العكس من ذلك، كل مستقل قابل للتصنيف " اذ انها شيء يمكن دراسته بشكل منفصل عن عمليات التنفيذ الكلامية... وهي نظام من الرموز لا يعد جوهرياً فيه سوى اتحاد المعنى بالصورة السمعية"^(٣) فالكتابة أمر لاحق للكلام وهي حدث جمعي اذ هي الذخيرة الكلامية كلها، بينما الكلام حسب (سوسير) هو تحقيق فردي للغة داخل الخطاب، فما دام الخطاب المكتوب هو شيء يمكن قوله، ولكننا نستعير عنه بالكتابة، فالكتابة هنا تحل محل الكلام.

وننتقل للقضية الجديدة وهي علاقة القراءة بالكتابة من حيث ان الكتابة هي شرط لازم للقراءة، والقارئ محاور لنص مكتوب يقرؤه، وكأنما الحوار يجري بين اثنين، نص مكتوب وقارئ يقرأ، وهذه المحاورة على الرغم من عدم تمثلها بالمحاورة الحرة المعروفة الا ان شروطها قائمة، نص يأتيك وانت تستوعبه وترد عليه سلباً او ايجاباً، قد تستوضح النص، تعيد قراءته، تبرز ردودك عليه، توافقه، تعرض عنه، وعلى الرغم من أن القراءة لا تجيب عن أسئلة القارئ بمعنى ان المؤلف لا يقدم لقارئ محدد، ولكن بشكل من الأشكال يكون النص بديلاً عن حوار لفظي بين اثنين "ان الكتاب يفصل بين فعلي الكتابة والقراءة ويعزلهما كتيارين متباعدين غير متصلين فالقارئ يظل غائباً عن فعل الكتابة، تماماً مثلما ان الكاتب يظل غائباً عن فعل القراءة. وهكذا يخلق النص احتجاباً مزدوجاً لكل من القارئ والكاتب معاً، وتلك هي الكيفية التي يحل بواسطتها النص محل علاقة الحوار اللفظي الذي يربط مباشرة بين نطق المتكلم وسمع السامع"^(٥).

فاذا كانت الكتابة موازية للكلام كونها احد طرفي الحوار بين القارئ والنص، فانها من باب آخر ما دامت مثبتة على شكل حروف وكلمات وجمل في فضاء مرسوم، عندها تكون الكتابة هي الخطاب "باعتباره نية تقصد اصدار قول ما، وان الكتابة هي تسجيل مباشر لهذه النية القصدية"^(٦) هذا الوجود الحر للكتابة يجعلها نصاً لا تقبل الشك، وان تأويل النصوص المكتوبة هو الاكثر دقة، وهو مشروع لاكثر من تأويل، والفلم بهذا المعنى نص مكتوب صوريا بالاساس ولغويا بالدرجة الثانية او هذا في الأقل ما نريده للفلم السينمائي، اما الكلام فيبقى عرضة للشفافية الضائعة، وصحيح ان الكلام انتج الكتابة ولكنها - الكتابة - هي التي حافظت على الكلام وجعلته نصوصاً محددة تجري عليها المشاريع التأويلية، على ان تثبيت الخطاب بالكتاب على الرغم من انه يبدو تثبيت لنية قصدية، ولكنه يجعل هذه النية القصدية اساساً لاستقلالية النص عن قصد المؤلف اي "تبدو الكتابة للوهلة الاولى انها لا تدخل سوى عامل خارجي ومادي صرف هو التثبيت، الذي يجعل حدث الخطاب في منأى عن الدمار. وفي الواقع هذا ليس التثبيت سوى ظاهر خارجي لمشكلة اهم تطال الخطاب... فالكتابة، في

البداية، تجعل النص مستقلاً عن قصد الكاتب، وما يدل على النص لا يتطابق مع من اراد قوله، من هنا فصاعداً سيكون للدلالة الشفوية، اي النصية، والدلالة الذهنية، اي النفسية، قدرا متباينان^(٧) وعندما تثبت النصوص بالكتابة حدث انقلاب حقيقي في الثقافة البشرية عبر تراكم المعرفة وتثبيتها، هذا الانقلاب بدأ يمس علاقة اللغة بالكون المحيط: علاقة اللغة بالخطاب، ذات المؤلف وذات القارئ بل ان هذا الانقلاب بدأ يمس العلاقة الاحالية للغة، فكل كلام انما يحيل الى خارجه بمعنى من المعاني، ولكن الاحالة بالكتابة اكثر حرية وتاملاً ومراجعة، فعبر رموز اللغة (الجملة مثلاً) تعيد للعالم بضاعته التي كثفناها من خلال الرموز اللغوية (الحروف والصور) واللغة السينمائية فاذا كان الحوار الشفاهي يرتبط بمجمله بظروفه الزمانية والمكانية "لكل مقام مقال" التي تجعله يحال الى واقع معين، فان اللغة بادواتها تؤمن الارتباط بين الخطاب وظروفه عبر بنية اللغة نفسها، بما فيها من ظروف زمان ومكان واسماء اشارة وضماير وصيغ وقياسات تربط الخطاب بالواقع وتحيل عليه وكذلك من خلال الانتقالات والمونتاج، والسرد الفلمي.. الخ فالمعنى في اي نص هو مجموع احوالاته الواقعية، او هكذا يبدو، ولكن الاستغراق في فعل الكتابة يجعلها كتابة لاجل الكتابة نفسها فتقيم العوالم التي لا تكون ممكنة الا لكوننا في فضاء كتابي، ان هذه العوالم التي تقيمها الكتابة، اي لعبة الكتابة نفسها انما تذكر باللعبة السينمائية نفسها، فلم "ليلة امريكية" مثلاً فلم داخل فلم، بل ان (جان لوك جودار) المخرج الفرنسي كان أكثر جرأة من هذه اللعبة عندما يجعل احد ابطاله يدخل دار السينما في أثناء عرض فلم ويستمر في سيره مخترقا الصالة ثم يدخل الشاشة مشاركاً في احداث الفلم^(*) وقصيدة السياب مثلاً:

(*) جان لوك جودار، فلم كارا بينيري، ١٩٦٣، فرنسا ولمزيد من المعلومات: بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ت علي (♦) (♦) جان لوك جودار، فلم كارا بينيري، ١٩٦٣، فرنسا ولمزيد من المعلومات: بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، ص ٥٠.

"بويب"

اجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار والغروب في الشجر
وتتضح الجرار اجراساً من المطر
بلورها يذوب في انين

بويب يا بويب

فيدلهم في دمي حنين، إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمنطق (٨).

تحيل الى واقع معين، ولكنها سرعان ما تفلت من هذا الواقع لتقيم كيائها
داخل اللغة نصّ مطلق لا يعود مهما أحواله الواقعية.

ان النص لا بد وان يتعلق بالاحالة والا بقي نصاً مبهماً، "من هنا بالضبط
ستكون مهمة القراءة -باعتبارها تأويلاً- هي اقامة الاحالة وتأسيسها" (٩) ان هذا
التذبذب ما بين النص الاحالي والنص المطلق هي التي تخلق عالم النصوص.
وهنا نتحدث عن النصوص الابداعية في عالم الادب الذي تكون اللغة فيه لغة
قائمة بذاتها ولذاتها كما تقدم. ويصبح النص بديلاً عن الاحالة وعندها نفهم لم
نشعر ازاء النصوص بروحها الشرقية، او الغربية لان النص اخذ يقيم عالمه
الداخلي الخاص به، ذلك العالم الخيالي الذي يصنعه يكون بديلاً عن العالم
وهذا عين ما فعله (جودار) او اولئك المبدعين السينمائيين الذين استهوتهم لعبة
(بريخت) في مسرحه الملحمي حيث انهم يعتقدون:

"ان الانطباع بالواقعية الذي يثيره فينا الفلم والذي هو السبب فيما
نشعر به من مطابقة بيننا وبين الممثلين والاحداث لا يتأتى من قوة حضور الممثل،
بل على العكس من ذلك فهو يكون نتيجة للدرجة الحقيقية لحضور هذه
المخلوقات الاقرب الى الاشباح التي تتحرك على الشاشة، غير القادرة على

مقاومة محاولتنا المستمرة لاضفاء واقع ما هو الا واقع روائي، لا ينبع الا منا نحن المتفرجين" (١٠).

وهذا عينة ما يفعله النص الادبي ايضا حتى تصبح لعبة اللغة لديه لعبة لذاتها تقيم عالما خاصا بالعمل الابداعي فان سينما (جودار) وهي ترفض مطابقة المتفرج لنفسه مع ما يعرض على الشاشة ضد كل الفلم الكلاسيكي واهدافه فانها تصنع نصا سينمائياً لذاته، تقيم عالما سينمائياً لا يمت لرجعية الواقع ما امكنه ذلك.. وحتى يتحرر صانع الفلم من قيود خلق الدلالات ويصبح لديه اللعب الحر بالعلامات المصنوعة داخل الفضاء الفلمي وهذه هي النصوص الابداعية التي تعوض عن الكلام وقائله بالنص ومؤلفه بل حتى النصوص التي لا نعرف مؤلفيها، فان النص نفسه يقيم لنا مؤلفا ما. وعلى هذا الاساس نكون بمواجهة مفاهيم التأويل المتعددة مثل التفسير والفهم والتأويل والتي سنعود إليها. ان النص مفهوم ثبته البنيويون الفرنسيون بمعنى الكتابة بانواعها والذي عدوه مؤسسة قائمة بذاتها "فأصبح النص الادبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم هو جنس من أجناس المؤسسة الاجتماعية (أي الكتابة الادبية - الادب)، يشاركها في سماتها العامة ويتميز عنها بخصائص مقننة هي الاعراف والشفرات الادبية والتقاليد المتعارف عليها، فتجعله فرعاً من فروع المؤسسة الاجتماعية الام الكتابة عموماً" (١١) وهذا المفهوم للنص يدخل المؤلف والتأويل وفاعلية القراءة في هذا المضمار. فاذا كان النص عالماً قائماً بذاته حتى خارج العالم الذي يحيل اليه، هنا نكون بحاجة الى تفسير للنصوص - عالم النصوص، العالم الخاص به، العالم الابداعي الذي يضم مواصفات متعارفاً عليها لبنية عميقة تشكل نسقاً متعارفاً عليه "تكمّن فكرة النسق في صميم البنيوية، ذلك الكيان الكامل المنظم ذاتياً، الذي يتكيف مع الظروف الجديدة من خلال تحويل سماته مع الابقاء في الوقت ذاته على بنية النسقية. ومن الممكن رؤية اية وحدة ادبية ابتداءً من الجملة المفردة الى مجموع نظام الكلمات في ضوء مفهوم النسق" (١٢) ومن الطبيعي ونحن

نتحدث عن التأويل الا تأخذنا تعريفات النص بعيدا عن بحثنا هذا، فاذا كان العالم اللغوي (هيلمسلف) يطلق كلمة نص "على اي ملفوظ، اي كلام منفذ قديما كان او حديثا، مكتوبا او محكيا، طويلا ام قصيرا فان عبارة -ستوب- اي قف هي في نظره نص، كما ان جماع المادة اللغوية لـ (رواية) بكاملها هي نص ايضا".^(١٣)

و(تودوروف) لا يقبل باقل من نص مكتمل مفلق على ذاته -نلاحظ قربه من بول ريكور- وكذلك استقلاليته. ثم يعرج الى مفهوم للنص اوسع من صاحب كلمة "قف" باعتبارها نصاً فيقول: "ظهر في الفترة الحديثة في فرنسا باحثون يمارسون تحليل النص من (منظور علامي) مثل (كريستيفا) و(بارت) وغيرهما، يحاولون في ذلك انفتاح نظرية عامة للنص"^(١٤) هذه النظرية تتوجه بالاساس للكتابة التي هي موضوع البحث وعلاقتها بالقراءة، ومن ثم فان النص "مفتوح، وان القارئ -المتلقي- يتجه في عملية المشاركة ليست هي الاستهلاك، وانما هي اندماج القراءة والتأليف، في عملية دلالية واحدة. بحيث تكون ممارسة القراءة اسهاماً في التأليف، ناهيك بان (النص) نوع من (اللذة) بل انه واقعة غزلية".^(١٥)

اننا عندما نجد (بارت) يتحدث عن النص هذا الحديث. نعرف لم عدّ ان المؤلف ميت وان لذة النص تبدأ من تبينه من قبل القارئ، بحيث يصبح نصه، هذا القارئ مخرجا مسرحيا او صانع افلام او غيره، يكون النص لديه برسم التصرف لانه نصه، وهو مسهم فيه بالمعنى المجازي اولاً وبمعنى المشاركة الذهنية والوجدانية ثانياً، فالقارئ يستعيد حياة النص عبر فهم حقيقي للنص الادبي " ان المفكر المهم في هذا المجال هو (مارتن هيدغر)، ثم تلميذه (غادامير) -كما سيرد في البحث لاحقاً- الذي حاول تأسيس مدخل نظري لتأويل النصوص "وفهم (غادامير) تأثيرات الماضي فهماً من الذات ايضاً، فتجربة التاريخ تتطوي دائماً على تجربة ان المرء لا يستطيع ان ينتزع نفسه من التاريخ لانه تاريخه الخاص ولان وجوده قد وسمّ فعلاً بما سبق"^(١٦) والملاحظ ان فكرة الوجود فكرة ظاهراتية^(*)

(*) الظاهراتية: راجع الملحق رقم (١).

اشتغل عليها (هيدغر)، ولكن ولسبب (غادامير) تحولت الى طرح هيرومنيوطيقي: اولاً لان هدفه تحديد المعنى وثانياً لان هذا المعنى يقتضي ان يبينه ويبرزه التأويل وكانت لتحليلات (كلود ليفي شتراوس) للاسطورة تطبيقاً للمنهج البنيوي في تحليل النصوص. ومن ثم فهي الطريقة الاساسية لكل تحليل بنيوي، فبالرغم من ان الكتابة والكلام في نفس الدائرة بمعنى خطاب (كتابة) مقابل كلام (لسان) لكن الكتابة تمتلك تميزاً هاما من حيث يمكن دراستها "كخصائص مشابهة للسان داخل الخطاب"^(١٧) فهذا التحليل يعترف بان الوحدات اعلى من الجملة اي الوحدات الكبرى للخطاب لها تركيبات مشابهة ويمكن مقارنتها بالوحدات الصغرى للغة، اي ما هو اقل من الجملة وهي التي تشكل خصوصية البحث اللساني.

ومن هنا فان مشروع (شتراوس) قام على تفسير الاسطورة عبر تأويلها، عبر تحويل ما يجري في الاسطورة بعمليات مرتبطة من العلاقات، وكل المصادر البنيوية تتقل تفاصيل مسهبة من تحليله لاسطورة اوديب، يمكن الرجوع اليها في مصادرها، فمنهج (شتراوس) التفسيري لاسطورة اوديب يقسمها الى اربعة حقول، وكل حقل يضم حُزم العلاقات التي يعبر عنها فهناك حقل يضم كل الجمل التي تعبر عن علاقة القرابة المبالغ بها، والحقل الثاني يضم العلاقة نفسها ولكن بصفات مضادة، اما الحقل الثالث فيخص الكائنات المخيفة والمفزعة، والحقل الرابع يضم الكائنات التي تعاني عوقاً ما في مشيتها.

فالنص هنا بالنسبة لـ (شتراوس) ليس نصاً فقط، بمعنى انفلاق الدلالة، ولا تنصب القراءة عليه بكونه كذلك، بل انه نص ذو افق مفتوح من الممكن ان يكون نموذجاً لتحليل النصوص، ولكن هذا يصح بالنسبة للنصوص ذات البنية الواحدة مثل النصوص الاسطورية -"كلكامش"- و"الاوديسة" وهذا ما فعله (شتراوس) والحكايات الشعبية وهذا ما فعله (فلاديمير وبروب)، اما النصوص الاكثر تعقيداً لمثل الروايات المتميزة او المسرحيات العظيمة فان العمل معها اكثر صعوبة، لان

مثل هذه النصوص بنية قائمة بذاتها لكل نص، وان الدراسات تتوجه منها الى بنيتها المفردة اولاً والى اسلوب الكاتب المعني او اساليب الكتاب في عصر ما. ولذا من الصعب ان نجد بنية واحدة في كتابة (نجيب محفوظ) او (دستوفسكي).

ان المنظرين البنيويين اضافوا الى التحليل البنيوي الى النصوص ما يرقى بالتحليل الى المستويات النموذجية التي من الممكن اعتمادها باي تحليل مستقبلي ولكنهم تعسفوا كثيراً في ايجاد مثل هذا التحليل بشكل تام، وباختصار فان البنيويين ينتقلون من المجال الالسنّي في تقطيع الجملة ويستبدلونها الى مجال وحدات الحكاية، لاظهار المنطق الداخلي للسرد، وبالتالي سيتحول النص الى علاقة بين سارد ومتلقي مخصص ومتعين، وهما موجودات داخل النص لاخرجه.

ان هذا النقل من اللسان الى السرد حاول ان يقيم نموذجاً معيارياً لتحليل النص، ولكن ما علاقة هذا كله بالتأويل؟ والحقيقة ان ما من تأويل الا وينصب على نص من النصوص، بمعنى ان هنالك فهماً وتفسيراً لمعطيات هذا النص كي نستطيع ان ناوله باكبر قدر من الدقة، وتبقى العلاقة ما بين التفسير والفهم هي المنطلق لتأسيس مفهوم للتأويل، ومن ثم نظرية هيرمنوطيقية معقولة.

ولهم دلثاي^(*) W.Dilthey

الذي كان "يطلق اسم التفسير على نموذج المعقولية التي اقتبسته المدارس الوضعية من علوم الطبيعة، وطبقته على العلوم التاريخية. وفي مقابل ذلك كان (دلثاي) يجعل من التأويل شكلاً خاصاً وتابعاً للفهم الذي عدّه مجداً للموقف العلمي والمنهجي الاساس لعلوم الفكر"^(١٨).

ان (دلثاي) هنا يظلّ ان التفسير مقتبس من علوم الطبيعة، وما على العلوم الاجتماعية الا ان تختلف عن العلوم الطبيعية، لان هذه العلوم نتيجة لعقول بشرية تبحث في داخل الانسان نفسه وليست مقايسة لشيء خارج عنها "ان مادة

(*) راجع الملحق رقم (٢).

العلوم الاجتماعية هي- العقول البشرية- مادة معطاة، وليست مشتقة من اي شيء خارجها"^(١٩) وبما ان هذه العلوم متعلقة بوعي الانسان فان تحليل حقائق هذا الوعي المستمدة من خلال التجربة هي التي تؤسس لاي معرفة، ولكن من ذا الذي يقول ان وعينا نحن على حق؟ وهل من الممكن الا تكون حقائق هذا الوعي قائمة على اسس ذاتية محضة؟ وبالتالي فانها سوف تكون حقائق خادعة بعيدة عن موضوعية العلوم الطبيعية ومن هنا فان التعارض عند (دلثاي) لم يكن بين التفسير والتأويل بل بين التفسير والفهم، لاعتقاده ان التأويل جزء من الفهم الذي هو الولوج الى نفسية الآخر طالما نحن في مجال العلوم الانسانية، وكيفية وجود فهم علمي بالافراد وبالنفسيات ويبنى عليها ادراكاً محكماً شمولياً، يقول (دلثاي): "الهيرومنويوطيقا العملية التي بواسطتها نعرف شيئاً نفسياً ما، عبر الرموز المحسوسة التي تجليه وتكشف عنه. والتأويل هو جزء خاص من هذا الفهم. ومن بين رموز نفسية الآخرين نجد "التجليات الثابتة بشكل دائم" و"الشواهد الانسانية المحفوظة بواسطة الكتابة" و"الآثار المكتوبة" وعلى هذا الاساس كان التأويل فناً للفهم مطبقاً على هذه التجليات والشواهد والآثار التي تشكل الكتابة طابعها المميز"^(٢٠). اما نتيجة هذه الثنائية "الفهم والتأويل" هي المعرفة المبتغاة من نفسية الآخرين، ولكن التأويل نفسه يثبت درجة الموضوعية، على شرط ان يكون لعملية التأويل شروط علمية، فالفهم اساساً هو عملية حدسية مهما كانت يقينيتها، لانه لا يمكن برهنة تحققها، فكيف يمكن ان يكون التأويل علمياً وهو يستند على قضية سايكولوجية؟ وهذا حقيقة الامر هو المنحى الذي اصاب فهم التأويل بين ميله واعتماده على السايكولوجي وبين متطلبات العلمية، فعندما أُؤل يتدخل موقفى الشخصي بما فيه من سايكولوجية ووضع اجتماعي وفكري.. الخ في تأويلي لنص من النصوص.

وياتي (شليير ماخر)^(*) الذي تلمس هذه الحقيقة قبل (دلثاي) حيث طالب المفسر بالخروج عن دائرة الذات وان "يتباعد عن ذاته وعن أفقه التاريخي

(*) شليير ماخر، راجع الملحق رقم (٢).

الراهن نتيجة للغموض الحاصل فيه لتباعد زمن النص عن زمن المفسر وهو يطالب المفسر بان يعيد بناء تجربة المؤلف من جانبين (جانب موضوعي يشير الى اللغة وهو مشترك [كذا] الذي يجعل عملية الفهم ممكنة وجانب ذاتي يشير الى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة) وجعل عملية الفهم تتم من خلال دوران المفسر في دائرة تأويلية يبدأ منها المفسر بالاجزاء وصولاً الى الكل او ينعكس، وبهذا تصبح الهيرومنيوطيقيا عنده موضوعية^(٢١) ان جهد (شليير ماخر) الرئيس انصب على اللغة واعتبر ان الفهم هو النتيجة النهائية للتأويل، فالفهم ثنائي الاتجاه، الاول نحو القارئ عن طريقة اللغة المشتركة ما بين مؤلف النص وبين قارئ يقرأ بهذه اللغة، والثاني نحو اللغة كاداة تظهر ذات من يؤلف بها، على اعتبار ان الفهم مقيد بضرورة الشيء المراد فهمه، وبذلك فان فهم المؤلف يعني فهم النص.

ويصل (شليير ماخر) الى الاعتقاد بان عملية تفسير النص تدور في دائرة واضحة المعالم، فهي "لابد ان تستند الى معرفة كاملة باللغة من جانب، وبخصائص النص من جانب اخر"^(٢٢) ولكن هذا حسب (ماخر) لا يستفد كل امكانات النص، بل يبقى باستمرار لان هناك في النص ما لم يتوصل اليه، وهنا يصبح من المسوغ ان يعتمد المؤول قواعد اساسية في تفسير النصوص وهي ان يتأتى بذاته ومواقفه ووضعته التاريخي عن كل ما هو شخصي، وهو يطالب المفسر "اولاً - ان يساوي نفسه بالمؤلف وان يحل مكانه عن طريق اعادة البناء الذاتي والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص، ورغم استحالة هذه المساواة من الوجهة المعرفية فان (شليير ماخر) يعدّها الاساس الهام لفهم الصحيح".^(٢٣)

ولو وازنا هذا بـ (دلثاي) السابق الذكر لوجدنا ان ما اضافته الى (شليير ماخر) هو ان التجربة الذاتية اساس المعرفة كما مر ذكره، وهذه التجربة لادراك ما هو موضوعي خارج الذات، الذي يحمل تشابهات عند من يقوم بالإدراك، اي اسقاط الذات في النص المراد تأويله، وهذا ما يحصل فعلاً، اننا ندرك ما هو

ضروري لنا، والضروري هو ما نجد انفسنا فيه، واذا وجدت نفسي في نص شعري او حكاوي او درامي او فلم سينمائي فاني سأصل الى اعلى درجات الفهم، رغم ان ما نراه حياة اخرى وموضوع اخر، وهذا ما تجده الذات المدركة في النصوص الابداعية، التي تشتغل مع الحياة الداخلية للبشر. وتعتبر التعبيرات - الادبية - التي تتخذ من اللغة اداة لها - اعظم قدرة من التعبيرات الفنية الاخرى على الافصاح عن الحياة الداخلية للانسان^(٢٤) و(دلثاي) عندما يؤكد على ان مباديء الهيرومينوطيقا تساعد على تأسيس نظرية عامة في الفهم، بالخاص في الاعمال التي تقدم حياة داخلية ثرية، بحيث يستطيع القارئ ان يتمثل الموضوع كما لو كن موضوعاً ذاتياً، فهنا الهيرومينوطيقا تتحول الى تجربة مفهومة من خلال الادب عبر وسيط اللغة التي يستند عليها الادب، فتخرج التجربة من الذات الى الموضوع.

لقد اكتسب مفهوم التأويل مقابل مفهوم التفسير قوة كبيرة في استتاده على اللسانيات والسميوطيقا، وهنا يبدو ان مفهوم التأويل يتعارض مع مفهوم التفسير، لان التأويل يحتفظ بخاصية الامتلاك، بمعنى امتلاك فهم متجدد للنص، كذلك ان الذات المؤولة تكتسب تجديداً من نوع خاص، وهنا يصبح التأويل طريقة للتفسير، حيث ان الذات المؤولة تمتلك النص عبر تأويله فتجده، وهذا السبب في اننا نرى النصوص الشكسبيرية متجددة على الدوام، لانها تتعش الذات القارئة والمفسرة لها مما يجعل النص الشكسبييري مفتوح الدلالات. إن ذاتا تقوم بامتلاك النص، فهي ذات متأمله من طراز رفيع، ذات متأسسة فلسفياً كي تكتشف فلسفة للمعنى، ان حضور الامكانيات الدلالية للنص، نابعة من كون التأويل امتلاكاً للنص، وهذا التأويل

- القراءة - يبرز هذه الامكانيات عبر اتحاد بين النص والذات، عبر السيطرة على الاحالات التي يؤسسها النص للذات بينما يقوم التفسير بتوقيف الاحالة لفك رموز النص.

٢-١- النظرية:

ان محاولات (شليير ماخر) و(دلثاي) لصنع نظرية هيرومنيوطيقية متكاملة، لم تجد صداها الا في الخمسينات والستينات من القرن الماضي عندما استقرت مناهج البنيوية والسيمائية على خلفية من اعادة اكتشاف لنصوص الشكلانيين الروس، وتصدر الاهتمام بالعالم اللغوي (سوسير) وهيمنة الدرس اللغوي على مناهج النقد والادب، وكذلك الاهتمام الواسع بقضايا المعنى واللغة، وان وظيفة النقد الادبي هو تأويل النصوص عبر معانيها اللغوية، سواء كان المنهج الاصلي هو التأويل الذاتي ام الموضوعي. (*)

ان السعي لاقامة نظرية هيرومنيوطيقية في العقود الاخيرة قامت على اكتاف مجموعة كبيرة من الباحثين ضمن اطر وتيارات مختلفة، لكنها تعتمد اساساً على نقطة انطلاق، وهي اللغة التي تعتبر النموذج لبلوغ الوعي التأويلي.

٣-١- اتجاهات معاصرة في الهيرومنيوطيقا:

ان اشهر اتجاهين هما "خط المنظر الايطالي امبيليو بيتي والمنظر الامريكي ارك دونالد هيرش وخط الالماني هانز جورج غادامير"^(٢٥) وهذين الخطين موجهين نحو مادة الادراك او الفهم، فالمنظر (بتي) يعتقد ان مادة التأويل تنصب على عقل خالق النص، والنظام الذي يحكم تفكيره وكيف يفهم موضوع ما او يقدم معنى ما، والوظيفة هنا هي كيف انغرس في الاخر، كيف ادرك ما فعله او ما فكر فيه؟ بمعنى ان مادة التأويل يجب ان تفهم حسب منطلقها الذاتي، وليس كما يضاف لها او تقسر على قول ما لم تقله، فنص

(*) راجع:

١- وليم راي، المعنى الادبي من الظاهرية الى التفكيكية.

٢- عبد العزيز: المرايا المقعرة.

٣- جيجان الروبلي: دليل الناقد الادبي.

"هاملت" يقتضي الدخول الى عقل (شكسبير) من وجهة نظر (بتي) وحتى يكون هذا الدخول مشروعاً وضرورياً فيجب ان يتحلى بقدر كبير من الموضوعية، التي تدرس النص على وفق نظرية (ارسطو) في "الاحتمالية والحتمية" او بين النص كواقعة تاريخية او واقعة جمالية تنتمي الى ميدان الشعرية، فالتاريخ يروي ما وقع والشعر ما يمكن ان يقع فـ "الشعر يكون اكثر فلسفة من التاريخ واعلى قيمة منه"، لان الشعر عندئذ يميل الى التعبير عن الحقيقة الكلية او العامة، بينما يميل التاريخ الى التعبير عن الحقيقة الخاصة او الفردية. ويعني بالحقيقة الكلية او العامة ما يقوله او يفعله نمط معين من الناس، في موقف معين على مقتضى الاحتمال او الحتمية^(٢٦) فالمعنى في النص ظاهرة تاريخية، فلكل عصر معانيه، ويجب ان نفصل بينه وبين الاهمية في علاقاتها مع العصور اللاحقة. ومن هنا فان (بتي) يعتقد ان المعنى التاريخي يمكن تحديده اما الاهمية فهي محكومة بالتغيير المستمر، فما هو مهم اليوم غير مهم في يوم اخر، واذا كان (بتي) قد فصل بين المعنى والاهمية، وجعل (هيرش) يتابعه في هذا، ولكن (هيرش) ينطلق من زعم (دلثاي) بالتأويل الموضوعي من قبل القارئ للنص لاستجلاء المعنى الذي اراده المؤلف عبر الفاظ اللغة. وبما ان النص قد ثبت بالكتابة، فان قصد المؤلف يبقى ثابتاً عبر الحقب التاريخية كلها وهو ما لا يخفى على القارئ اللبيب. ولان المؤلف ثبت قصده في لحظة معينة من الزمان، فان هذا القصد لا يدل على كامل النشاط الذهني لمبدع النص، وانما ظهر عبر التعبير اللفظي واعرافه، وعبر ممارسة القراءة التأويلية، لمعرفة اعراف وتقاليد النص، فالقارئ على بينة من قصد المؤلف، ولكن ما يستعصي عليه تحديده هو معنى النص خارج قصد المؤلف وبالتالي فلكل تأويل "محدد اذا استخدم المنطق نفسه المشروع المضمّر الذي يتبناه المؤلف لتحديد معنى نصه"^(٢٧) ان قصد المؤلف يتحدد من خلال الاحالة الداخلية والخارجية، فالداخلية هو الفضاء اللغوي: النحوي والدلالي والصرفي. والاحالة الخارجية عصر المؤلف وبيئته الفكرية وسماته الشخصية، وعلى الرغم من ان هذا الكلام تداوله منظرو التأويلية حديثاً، ولكنه

ورد كثيراً عند منظري النقد السياقي والماركسيون منذ القرن التاسع عشر ومنهم الناقد الفرنسي (ايبوليت تين) الذي اعتقد ان "الجنس والبيئة والعصر هذه العوامل الثلاثة هي، في رأي (تين) الاسباب الوحيدة لكل المنجزات الادبية، بل لكل المنجزات الاجتماعية"^(٢٨) وهذا التيار من التأويلية اعتقد ان إحالات النص هي نفسها التي عند (تين) رغم ان (تين) يشتغل في حقل اخر، وهو التفسير الاجتماعي للفظ وليس التأويل الذي اضاف الى ثلاثية (تين) استجابة القارئ، وهنا العملية التأويلية عند هذا التيار (بتي وهرش) تعمم الثلاثي على طرفين في العملية الابداعية، المؤلف- قارئ، وليس على طرف واحد هو المؤلف. اما التيار الثاني والذي يمثله (غادامير)^(*) فهو يستند الى الفلسفة الظاهراتية وما جاء به (هيدغر) الذي اعتقد ان حقيقة الوجود "تتجاوز الوعي الذاتي وتعلو عليه، وبما ان هذا الوعي تاريخي وان بدا بالادراك الذاتي للوجود فهو عملية فهم مستمرة"^(٢٩) وعليه فان المعرفة مركب معقد عرضة للتغيير المستمر، وبالتالي فوجود الانسان بالمعنى الفلسفي في حالة تحول مماثلة، ولا يستطيع الانسان ان يصل الى المعرفة الحقة الا عبر انغماره في التجربة، وهذا ما يجب ان يقوم به القارئ في تأويله للنصوص، ان ينغمر في الحياة الداخلية التي يعبر عنها النص.

ويعترض (غادامير) على ذاتية (بتي) ويرى انها تشوه التأويل، لان موضوعية التأويل لا يمكن ان تقوم الا عبر محو الذات. وفي كتابة "حقيقة ومنهج" يقول: "ان محاولتي الخاصة ترتبط باستعادة ارث الرومنطيقية الالمانية، رومنطيقية (دلثاي Dilthey)، ضمن الحدود التي يتخذ فيها هذا الاخير موضوعاً له نظرية علوم الفكر"^(٣٠)، يجعلها تستند الى اساس جديد اكثر اتساعاً: تجربة الفن، بنشدها الطموح للمعاصرة، تعطي الجواب السريع على الابعاد التاريخية في علوم الفكر وهو اذ ينطلق من النص كميدان لغوي لا يثبت بالكتابة الا ضمن التجربة الانسانية للوعي البشري في تحولاته، فاللغة تسبق التأويل، ومن ثم

(*) راجع الملحق (٤).

فيجب الانطلاق في تأويل النص في علاقته بالبلاغة. فاللغة تصبح كوسيط للتجربة التأويلية ويقول (غادامير) في نبذه للذاتية في "تأويل النصوص" مخالفاً (بتي وهرش) "ان عملية الفهم لا تقوم على تحويل الذات الى الغير، ولا على مشاركة مباشرة من الواحد للآخر. فان نفهم ما يقوله احدهم، هو كما راينا ان نتفاهم على الشيء بذاته، لا ان نتحول الى الغير ونعيش من جديد ما قد عاشه"^(٣١).

ان (غادامير) ليس بعيداً عن الفلسفة الكانتية واذا كان (هيدغر)^(*) واتباعه ومنهم (غادامير) يطلق عليهم لقب الكانتيون الجدد، يشترطون في فهم النص وجود منطق استطقي واضح. الذي هو الموقف الكانتي بعينه والمتمثل في التعريف التالي: "انتباه وتامل متعاطف منزّه عن الغرض لاي موضوع للوعي على الاطلاق، من اجل هذا الموضوع ذاته فحسب"^(٣٢). ولو طبق هذا الموقف على النص لراينا، ان قارئ النص في المعنى الذي يسوقه التعريف هو قارئ متعاطف، وهذا التعاطف لا ياتي الا من مرجعية فكرية فعالة، وان يحاور النص كشيء لذاته، لا ان يسبغ عليه من عنده، اي ان يحاور النص على ارض النص نفسها. وما يخرج من العملية التأويلية يخرج من تداخل ما هو مشترك بين النص والقارئ وبين القارئ والنص، ومع هذا فان معنى النص يبقى نسبياً لاعتماده على المكونات الشخصية لكل قارئ، وبالتالي فان المعنى اللفظي للنص يختلف من مؤول الى اخر ونلاحظ هنا كيف ان (غادامير) يلتقي مع (هيرش) في مفهوم اهمية النص ويختلف معه في مفهوم المعنى اللفظي الذي اعتقد (هيرش) انه ثابت عبر العصور.

واذا اردنا ان نتواصل مع (غادامير) فان الفهم عنده معضلة وجودية ولا بد له من الاتفاق مع (شليير ماخر) الذي وضع قواعداً للتأويل تبعدنا عن سوء الفهم خاصة بالنصوص البعيدة عن حاضرنّا، لان النص القديم له اعرافه الخاصة، وخاصة لغته المقفلة وغموضها واندثار معظم الفاظها عن الاستخدام المعاصر.

(*) راجع الملحق (٥).

ان (غادامير) يتفق و(ماخر) في تعاشي هذا المازق في بحثنا عن حقيقة النص بفض النظر عن المنهج، ومن ثم فهم حقيقة النصوص بعلاقتها بتجربتنا الشاملة في الحياة " ان عملية الفهم - في الانسانيات وفي العلوم الطبيعية ايضا - عملية تتجاوز اطار المنهج، اذ المنهج لا ينتج في النهاية الا ما يبحث عنه ولا يجيب الا على الأسئلة التي يطرحها. ان اي منهج يتضمن اجاباته، ولا يوصلنا الى شيء جديد هيرومنيوطيقية غادامير- اذن - تتجاوز اطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها". (٢٣)

ان (غادامير) يؤكد ان الحقيقة التأويلية ليس لها منهج، بل ان وعينا الذاتي يتيح لنا تجربة تلقي العمل الفني ومن ثم، ان نلتقي مع الوعي الجمالي اي ان الوعي الذاتي اساس كل معرفة بالفلسفة ويصبح للوعي الجمالي مكانة ثانوية في فلسفة (غادامير) لان المكانة الاولى تتبع من النص الجمالي، لاننا ايضا اذا التقينا مع النص على اساس وعينا الجمالي فسوف نصبح غرباء عنه، لاننا ننكر حقيقته و(غادامير) يخالف حقيقة كانيه كبيرة وهي ملاقات العمل الفني من حيث بعده الجمالي، ولانه اي (غادامير) لا يستطيع التخلي بسهولة عن منطلقاته الكانيه، فانه يقوم باعتبار ان الحقيقة في الفن تتمثل من خلال وسيط مستقل وهو الشكل الذي يشتغل عليه الفنان مبرزاً تجربته الوجودية ومؤطراً اياها كمعطى ثابت من خلال الشكل اي عملية تشكيل التجربة بشكل ثابت نستطيع الاشتغال على تأويله، ولسنا بصدد مناقشة هذا المفهوم، لان هنالك من هو اقدر من (غادامير) في رأي الباحثة على مناقشة الشكل في الفن وعلاقته بالقيمة الجمالية، ان الحقيقة عند (غادامير) في علاقتها بالشكل وجهان لعملة واحدة. "ان انصهار الحقيقة او الوجود المماثل في الشكل يكون كاملاً لدرجة ان الناتج يكون شيئاً جديداً. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق. وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها". (٢٤)

هابرماز (J.HABERMAS) (*)،

في مقالة مهمة لـ (غادامير) يدير حوار مع الفيلسوف الالماني المعاصر (هابرماز) الذي يعد النقيض لـ (غادامير) في فكرة التأويل، الذي استبدلها بنظرية الفعل التواصلي، والتي هي في حقيقة الامر ليست بعيدة عن عملية التأويل، فهو يعتقد ان فهم المعنى يتم بواسطة اعادة البناء عبر الاستناد على العلوم الاجتماعية ومنطقها القائم على مواجهة كل ما هو مؤسسي، بمعنى ان العلوم الاجتماعية هي التي تصنع شعاراً للمؤسسات وليست المؤسسة هي التي تصنع شعاراً للعلوم. وبذا فان اللغة ليست كافية لتأويل النصوص فيقول:

"انا اشكر عمل هابرماز الهام كونه قد ابرز مساهمة التأويل حتى في حقل العلوم الاجتماعية وخاصة عندما واجه ببعد تأويلي، الفهم المسبق لنظرية العلم الوضعية، ولنظرية الفلسفة مينولوجية حول القبلية (apriori) واللسانية، لكن وظيفة التفكير التأملي لا تقتصر على المستوى الذي كان لها بالنسبة للعلوم. فكل العلوم الحديثة تتميز بعملية تحديد المسافات البعيدة الجذور، وهي تدعي انها تفرض هذه العملية بافراط، على الوعي الطبيعي الذي توصل، عن طريق تدخل مفهوم الطريقة، الى الوعي التأويلي من المرحلة الاولى للعلم الحديث. فلا يمكن للتفكير التأويلي ان يطمح الى تغيير اي شيء. لكن بإمكانه ان يبرز اذا ما قاد الى حد الشفافية عمليات الفهم الرئيسية الخاصة بالعلوم.. قد يكون بإمكان التفكير التأويلي ان يستدرج الى دائرة الوعي ما تكون طرائقية العلوم قد احتفظت به من اجل تقدمها"^(*).

ولنرى ما اهمية (هابرماز) في تحقيق مفهوم للتأويل، عبر كتابة "نظرية الفعل التواصلي" الذين يقوم فيه بقراءة جديدة للفلسفة الاجتماعية الفريية لدى اقطاب الحداثة الذي حسب (هابرماز) ينظرون مسهمين في تحقيق نظرية الفعل التواصلي، ولكن لا يحدد ما هي التواصلية، بل يقدم "دليلاً لا معيارياً على البنية

(*) راجع ملحق (٦).

المعمارية للفعل التواصلي" (٣٦) مستكشفاً افاق الانجاز العقلي الغربي بما يسميه العقلانية الغربية الحديثة، لاعتقاده انها "جهد التواصل لتحقيق ذاتها، ولان تاريخ العقلانية هو تاريخ المشروع الثقافى ذاته لحضارة معينة هي حضارة الغرب" (٣٧) هذه العقلانية هي البديل النهائي عن اطلاقية الالهيات، بمعنى اقامة ما هو محدود ازاء اللامحدود، فالحدثة الغربية تقوم على طرفين، لا نهائية الانسان ازاء لا نهائية العالم، ولذا فيجب ان تتغير طبيعة التواصل، الذي حكم عليه بالسجن في القبلية، ولم تستطع الثورات المعرفية والصناعية والتكنولوجية والالكترونية والاجتماعية والمؤسسية ان تفتح هذه السجون المغلقة، فاصبحنا في العالم الراهن في قبلية من نوع جديد وهي سجون المجتمع الاستهلاكي والاعلام المرئي والمسموع والمكتوب وتقاليده المؤسسات الخفية التي ترسم للانسان تداولية يحيا بها عبر قاسم مشترك مع جميع الناس الاخرين، وليس عبر تواصلية قائمة. ان التداولية اسست نمطاً موحداً لاسس التفكير والافعال وردود الافعال "لكنها في الوقت نفسه الفت لغة اللغة، اي ذلك التواصل المنفتح الحقيقي الذي يصل بين الناس المختلفين مؤسسياً وذاتياً اصلاً، ليقدم لهم ثمة معايير آخر لعلاقة الواحد بالمختلف، والمختلف بالمغاير والانسان الوسطي بالانسان الاخر الذي يمكن ان يوصف بالاستثنائي بالنسبة للوسطي" (٣٨) بمعنى تحرير الحكم من الانظمة القياسية له ازاء النموذجية والاستتساخ. وان (هابرماز) يطلب من الفعل التواصلي نوعاً من المشاركة في عملية الفهم، بينما التداولية تستخدم انظمة الاتصال السابقة لتسويق تواصلها بما يجعلها تستخدم نظاماً قديماً معمماً مقلداً خارج الاقناع العقلي الكامن في الاشياء، والتواصلية "تشكل في الاساس خرقاً للانظمة المعلوماتية السائدة" (٣٩).

ان اللغة وهي الحامل لكل ادوات التعبير الانسانية بمعنى اخر ان اللغة ومرجعيتها القبلية ليست تواصلية بالمعنى الذي عند (هابرماز) بل هي تداولية من باب اولى، بما ترفضه من انزياحات عن نظامها اصلاً ولا ترضى بالاستثناءات،

لذا فالفرد مضطر ان يجاري بتعبيراته الاخرين لكي يكون مقبولاً ومفهوماً، وبما ان كل نظرية للتواصل تحتاج الى صياغة عقلانية للغة، والعقلانية تحتاج البرهنة، والبرهنة تستند الى محتوى معرفي لذا لابد ان نبحث عن تطابق بين المعرفة لدى الانسان وبين مضمون هذه المعرفة، فالتطور المعرفي "الذي لا يمكن ان يفهم فقط باعتباره انشاء لعالم مرجعي يسمع في آن معاً بتحديد كل من العالم الموضوعي والاجتماعي والذاتي"^(٤٠) وهذه العوالم الثلاثة تتوزع العديد من مراكز الفهم بين العقول المجتمعة بحيث نستطيع ان نتزع عبر الذاتي، العالم الداخلي الشخصي للعالم الخارجي، ومن ثم فنحن إزاء عوالم ذاتية لكل من يشترك في الفعل التواصل، مما يعكس الموضوعي والمعياري والذاتي لدى الذات الاخرى.

ان هذا البناء المختلف للذات التي تستطيع ان تستوعب الذات الشخصية للعالم الخارجي بما تجعلها ذوات مشتركة هي اساس الفعل التواصل عند (هابرماز) مستندة بالتأكيد الى فلسفة للوعي جديدة تنطلق من بناء ذات مختلفة ترفض اي تشكيل مسبق للعالم، غير منطلق من تكون هذه الذات الجديدة وبالتالي ستقيم علاقة بالعالم من خلال المظاهر العقلانية للفعل، والقراءة هي التي تقوم باظهار دلالات النصوص الادبية من خلال انغماس ذات القارئ في ذات القراءة مما يحيلنا الى فهم جديد للتأويل قائم على ادراك الفعل التواصل.

بول ريكور (Pall Recur)^(*)،

ان هذا التأسيس لادخال القارئ كعنصر جدلي في عملية التأويل هو الذي مهد الطريق لكل ما جاء في نظريات القراءة، ومن ثم ياتي (بول ريكور) مهتماً اساساً بتفسير الرموز والملاحظة وارادة بخصوص العلاقة بين تفسير الرموز والتأويل، فالرمز عنده بوابة للمعنى، هذه البوابة الزجاجية لابد وان توضح ما وراءها. ففي التفسير الحديث للاساطير الدينية مثلاً كشفت عن المعاني العقلية

(*) راجع الملحق (٧).

المتضمنة في رموزها، ويتحدث (ريكور) واتباعه عن ان الرمز هنا يخفي المعنى ويطرح بدلاً منه معنى زائفاً "ومهمة التفسير هي ازالة المعنى الزائف السطحي وصولاً الى المعنى الباطني العميق"^(٤١) وريكور يعتقد ان تفسير الرموز في النصوص اللغوية لابد ان يكون هدف اي نظرية للهيرومنويوطيقيا. ومن هذا نعرف سبب القصور البنيوي عن تقديم فهم متقدم للنص، لانها تعتقد ان للغة عالماً قائماً مستقلاً وكنظام مكثف بذاته ولكن الحقيقة ان النص يمتلك ما هو غير اللغة وهي التراكيب الرمزية والخيال الادبي القادر على اثاره تصورات ذهنية دلالية متعددة، من ناحية ومن ناحية اخرى بقدرة النص على الانفتاح على تعدد المعاني.

فالمصور التي يبتكرها العمل الادبي توضح بحيث تصبح عرضة للمقارنة مع صور اخرى في نفس العمل او للتعارض وبالتالي فكل ما ياتي في النص هو تعبير عن شيء ما، فالحوار يكشف الشخصية، والحوار الداخلي وسيلة لمعرفة تركيبها، والوصف يبرز المكان، ويحدد علاقته بموضوع ما وهكذا. واذا عدنا لـ (ريكور) ونظريته في التأويل فانه يشترط ان يكون الرمز معبراً عنه باللغة "ومن ثم ينصب التفسير عنده على تفسير الرموز في النصوص اللغوية وهذه هي غاية الهيرومنويوطيقا.. فالرمز: اي بنية من الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والاولي والمباشر -بالاضافة الى ذلك- على معنى ثانوي مجازي غير مباشر، لا يمكن الوصول اليه الا من خلال المعنى الاول".^(٤٢)

وما دام الامر هكذا فالمعنى الحرفي الاولي المباشر للرمز، لم يعد معنى زائفاً، وانما شرطاً لكيفية معرفة المعنى المجازي، وهذا هو السبب في رفض البنيوية كما مر، التي تغلق نفسها على نفسها عبر تصورها للغة سجننا للتفاعل بين عناصر النظام اللغوي، وعليه فان اللغة لم تعد شكلاً للحياة، ونعود الى نظرية التأويل عند (ريكور) عندما اقام تعارضه الثنائي بين اللغة والكلام، فاللغة هي النظام والكلام هو الحدث اللغوي المستعصي على الفهم، ريكور يبدأ من هنا، في اقامة نظرية للمعنى، ان الحدث (الكلام) ليس عابراً، ولكنه ثابت في الجملة

اللغوية فالحدث اللغوي ذو حدين حد يشير الى المتكلم، وحد يشير الى الكلام، وما بينها من وشائج وتأثيرات:

"فالذات المتكلمة-كما يقول بنفيسست-هي التي تعين ذاتها بقولها"JE"(*)
وحيثما يحل النص محل الكلام، فإن امكانية الحديث عن المتكلم تتقي، على الاقل
بمعنى التعين الذاتي اللحظي المباشر للشخص الذي يتكلم داخل الخطاب. ان هذه
العلاقة المباشرة التي تربط الذات المتكلمة بكلامها الخاص، تختفي لتعويضها
علاقة معقدة تجمع بين المؤلف والنص، وهي علاقة تسمح لنا بالقول ان المؤلف
يتم تأسيسه من طرف النص" (٢٤).

وان وضع المؤلف بهذا الوضع بعيداً عن مؤلفه هو ما يسمح بوجود علاقة
بين التفسير والتأويل هذه العلاقة مولدة بفعل القراءة فنحن في القراءة نستخرج
علاقة الكلام بالمتكلم، والمعنى المتضمن في هذا الكلام، وامتيازنا ان نحدد ما اذا
كان الكلام يتطابق مع المعنى المقصود ام لا، ومن هنا عندما ننتقل للكتابة، تبدو
وكانها لا علاقة لها بذات مستقلة لاننا سرعان ما نغيب المؤلف ونستعد الى تلقي
الكتابة كونها نص مستقل عن اي ذات اخرى. وهذا شكل من اشكال التأويل حيث
ان مهمة المفسر - المؤول استبصار عالم النص، عبر كل مستوياته لاستجلاء
المعنى، مباشراً كان ام غير مباشر، وهكذا فان (ريكور) يجعل "النصوص الادبية
والاساطير والاحلام تتساوى من الوجهة الهيرومنيوطيقية طالما انهما تجسدا في
شكل لغوي" (٢٥) وفي هذه النقطة تكون الهرمينوطيقيا في المجال الحقيقي لتفسير
اية نصوص عبر بحثها عن المعنى التاريخي لاي نص من النصوص، ملقية
باعتراضات البنيوي حول المعنى، حيث يعتقد (شترابوس) "ان المعنى ليس هو
الظاهرة الاساسية لانه ظاهرة متحولة Reducable غير ثابتة وان اللامعنى كامن
دوماً خلف كل معنى والعكس ليس صحيحاً" (٢٥).

(*) JE: كلمة فرنسية تعني ضمير المتكلم (انا).

و(شترأوس) كبنوي يبحر عن نظام المعنى المتغير من عصر الى اخر لكي يفسره عبر بنية هذا المعنى لآنا متباعدين عنه.

امبرتوايكو (Emberto Ecco)(*):

لقد آثرت الباحثة ان تجعل من (امبرتوايكو) الباحث السيميائي وصاحب نظرية مهمة في التأويل هو خاتمة هذا المبحث، لأسباب متعددة لعل من أهمها ان هذا الباحث استاذ جامعي ومحاضر في أكثر من محفل علمي في إيطاليا وآنكلترا وأمريكا وفرنسا، بمعنى انه على صلة مستمرة بالتغيرات المعرفية التي تجري في حقل اختصاصه، مما يجعل من آرائه هامة جداً لأنها عرضة للدرس والبحث والمناقشة، إضافة لكونه مبدع كبير عبر روايته الهامة "اسم الوردة" التي كانت حديث الوسط الثقافي في أوروبا في الثمانينات وتحولت الى فلم سينمائي هام قام ببطولته (شين كونري) بالاضافة الى كونه باحث جمالي وسيميائي. ومن هنا فان التطرق الى نظريته التأويلية وعبر كتابيه المترجمين للعربية "العمل المفتوح open operate" والصادر عام ١٩٦٢ و"القارئ في الحكاية" عام ١٩٧٩ ونظريته في التأويل والتي اشتغل عليها سنين طويلة صاحبها تدريس هذه النظرية والقيام بتطبيقات عليها مع طلبته عبر نصوص سردية متعددة، ويقول عن سبب تأليفه كتاب "العمل المفتوح": "كان يشغلني الامام بالكيفية التي يتسنى لعمل فني عبرها ان يفترض تدخلاً تأويلياً حراً، من جهة وان يمثل من جهة أخرى خصائص بنيوية قابله للوصف تحرك نظام تأويلاته (النتاج) الممكنة وتسعى الى ضبطه"^(٤٦) فسعي (ايكو) لتأطير نشاطه التأويلي ذي حدين، كيف يمكن له ان يطلق فاعليه تأويلية متحررة فيها قدر من الجرأة، وفي الوقت نفسه ان يتحرر هذا التأويل من خصائص النص البنيوية، وبهذا فان التأويل يستبطل حتماً. ان هذا التجاذب بين تأويل حر ونص له خصائص بنيوية تحرك نظام تأويلاته سيقود (امبرتوايكو) الى

(*) راجع الملحق رقم (٧).

حقل ما يسمى "جمالية المتلقي" انطلاقاً من ان معالجة "جانب النشاط التعاضدي الذي يعمل على حث المرسل اليه على ان يستمد من النص ما لا يقوله، بل ما يصادر عليه مسبقاً، وما يعد به، ويتضمنه او يضمه وذلك من اجل ان يملأ الامداء الفارغة، ويربط بين هذا النص وبقية النصوص حيث يولد وحيث يؤول الى الذوبان".^(٤٧)

ان المرسل اليه هنا قارئ نموذجي مستعد للتماهي مع النص المؤول الى درجات لا نهائية "ان هذا القارئ ليس هو الذي يقوم بتخمينات نقول عنها انها وحدها التخمينات الصحيحة، فقد يكون بامكان نص ما ان يتهور قارئاً نموذجياً قادراً على الاتيان بتخمينات لا نهائية".^(٤٨)

ان نفاذ (ايكو) الى جماليات التلقي. وتعويله على قارئ يساند النص في نشاطه التأويلي يراد منه ان يحفر في النص ان يصل الى ما لا يقوله النص، الى ما يحاول اثباته النص.

لماذا يقوم القارئ بهذا كله؟ يقول ايكو: "حتى نملئ ثغرات النص والمساحات الفارغة وحتى نربط هذا النص بكل ما سبقه من نصوص وكانما يتوقف النص ليقوم بنقل "تعبيرات سابقة او متزامنة والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل".^(٤٩)

ان (امبرتوايكو) يولع بان يطبق نظريته في التأويل على النصوص الحكائية، ولذا فانه يمحور كتابه (القارئ في الحكاية) حول تأويل قصة قصيرة لكاتب من القرن التاسع عشر ليقيس به فرضيات النظرية، ويقدم لنا (ايكو) في كتابه (العمل المفتوح) طريقته الفذة في التأويل الذي يقوم به المؤول على اي نص في النصوص ويعتقد ان هناك ثلاثة عناصر تساعدنا في تأويل النصوص وهي المرجع، الايحاء، الايحاء الموجه فالمرجع هو ان يلاقي المؤول النص من خلال تجربته الحياتية وان يكون المؤول قد فهم فهماً كاملاً دلالة كل المصطلحات او التسميات المستعملة".^(٥٠) ومع هذا فان النص الواحد يسمح بتعدد المؤولين كل

حسب علاقاته للنص عبر امكانياته الذهنية والحسية وتجاربه الحياتية حتى نصل الى الايحاء ويضرب (ايكو) مثلاً بتلقي جملة:

هذا الرجل جاء في البصرة Gel home vient de Bssora انها اذا كانت موجهة لساكن من العراق فان وقعها في نفسه هو بالذات وقع الجملة السابقة عند ساكن ايطالي بالنسبة لميلانو^(*) واذا ما وجهت لشخص غير متعلم، جاهل بالجغرافية فانها لن تعني لديه شيئاً او تتركه مستغرباً من هذا المكان اللامحدد، الذي يسمع عنه لأول مرة، والذي يثير في ذهنه نوعاً من الفراغ، خطاطه مرجعية ناقصة وعند مستمع ثالث فان اسم البصرة يمكن ان يوقظ لا ذكرى جغرافية ولكن "مكاناً" تخيلياً، مكتشفاً عبر الف ليلة وليلة. وعندئذ تكف البصرة عن ان تكون محفزاً يدفع سريعاً نحو حقيقة دالة يمكننا بعجلة تعيين روابطها سيصبح "حقلاً لغوياً" لـ (شبكة تشاركية) من الذكريات والمشاعر، وسيقود الى طقس عجائبي، علي بابا، الحشيش، البسط الطائرة، البهارات والافاوية، الاقول المنضدة للخلفاء، ايقاعات الموسيقى الشرقية، بغداد^(٥١).

اما الايحاء الموجه فهو تنظيم المادة الجمالية في النصوص الادبية ويضرب (ايكو) مثلاً لشرح هذه القضية فيقول: "هذا الرجل جاء من البصرة عن طريق بيتا ودام، ثم تسيام وطريب، عنيزة بريده، المدينة وخيبر، وصعد الى اعالي الفرات وصولاً الى حلب"^(٥٢) يعتقد (ايكو) ان الجرس الصوتي لهذه الاسماء العربية قد اغتنت بواسطة الايحاء وتجسيد المتخيل بالسمعي حتى لو لم يعرف الانسان هذه المدن وعندها يدخل الى غموض الاسماء وانفتاحها وغرابتها " في شكل تنفيقات نبرية، يقودنا حتماً الى نوع من التواصل الخصوصي الذي يمكن رسمه بـ (الجمالي) بالمعنى الواسع للكلمة"^(٥٣).

(*) سبق لايكو ان ضرب مثلاً في جملة هذا الرجل ياتي من ميلانو.. والى هذا يشير في هذا الاستلال في موضع سابق من هذا الكتاب.

ويزداد التأويل غنى عندما يمتلئ النص باسماء او مصطلحات تحيل الى خارج النص في نفس الوقت الذي تجعل من النص مثيراً للانتباه ففي فلم "العصفور" للمخرج (يوسف شاهين) نرى اسم البطلة (بهية) وهذا الاسم ذو المضمون الخاص يجعل في تأويلنا للاسم والشخصية مسألة تثير الانتباه وليس صعباً ان نقرن الاسم بـ (مصر)، ان بهية اسم يوحي الى درجة بعيدة. وهذا يقود الى الاستعمال الجمالي للغة.

ومن هنا فان التأويل عند (ايكو) يقوم على جهد موسوعي للمؤول ويقوم على بعد ثقافي في صلب مكونات المجتمع الذي يعيشه المؤول ولو تابعنا الخلفية التي اشتغل عليها (ايكو) او (بول ريكور) لوجدنا انهما اهتماما للغاية بابحاث (شارل ساندرس بورس) فيما يخص العلاقة ورتبها، فحسب (بوريس) توجد "علاقة اولية بين رمز ما وبين موضوع ذلك الرمز، تضاف اليها علاقة ثانية بين المؤول [interpretent] وبين الرمز"^(٥٤) فاذا كان تأويل (بوريس) ينصب على الرموز فانه عند (ريكور) و(ايكو) ينصب على المنطوقات اي ان التأويل لا يتحدد بالجملة الصغرى (الرموز والعلامات) بل على مستوى الوحدات الكبرى (المنطوق والخطاب).

على ان ايكو يقف عند وضعيتين للتأويل يعتقدهما أرقى انواع التأويل فالحالة الاولى يكون فيها التأويل مقيداً "بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية"^(٥٥) وهذا التأويل لا متناهي من حيث خضوعه لهذه السلسلة من الاحالات ولكن لا يعني هذا ان التأويل فعلاً اطلاقياً، ولكنه حقل يفحص قراءة المؤول للنص كفرضية.

والحالة الثانية حسب منطق (ايكو) هو عندما "يدخل التأويل متاهات لا تحكمها غاية فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة بينها دون ضابط ولا رقيب"^(٥٦).

وهنا فالتأويل هو مسيرة دلالية ممكنة، ولا تحكمه غاية غير الوصول الى الاحالات فقط.

من هذه المسيرة المفهومية لرواد التأويل في الفكر الغربي، لابد لنا من التعرّيج على تلمس ملامح نظرية تأويل عربية، محاولين جهد الامكان ان لا

ندخل في تشعبات تحزيبه او فقهية على قدر الامكان. من ملاحظة الجهد التأويلي العربي - الاسلامي، يبدو اننا لا نستطيع التكلم عن نظرية عربية خارج محيطها الاسلامي، لان الدراسات التأويلية انصبّت اساساً على النص المقدس كما في القران الكريم والحديث النبوي الشريف. واخذ ميدان التأويل هنا تأسيساً معرفياً تداخلت فيه اللغة والمنطق والماورائيات والتصوف فالتأويلات اللغوية تتحدث عن هيمنة الالفاظ السائدة والدلالة المتعينة لهذه الالفاظ، والعقلي اتجه نحو الدليل العقلي على حساب اللفظي. والماورائي اتجه الى ما وراء المعنى، اما الصوفي فاتجه الى ان المعنى الظاهر يغطي معنى باطنياً مقصوداً^(*)، وهذه المقدمة الواسعة للتعامل مع النص المقدس ابتدأت على اساس لغوي في البدء، واعتبر ان التأويل هو التفسير الامثل لنص من النصوص عبر ثلاثية ذات درجة واحدة من الاهمية "المعنى والتفسير والتأويل، وهي وان اختلفت فان المقاصد بها متقاربة"^(٥٧).

ان هذا النص لـ (ابن فارس) وهو احد علماء اللغة في العصر العباسي ذلك العصر الذي تصدى فيه علماء اللغة لوضوح المؤلفات لتيسير العربية للشعوب التي دخلت الاسلام من غير العرب. واعتبر (ابن فارس) كما فعل اساتذته وطلابه ومن قبلهم ومن بعدهم ان معرفة اللغة واسرارها، هو الاساس لاي تفسير او تأويل او بحث عن المعنى، وعندما ترجمت كتب الفلسفة اليونانية الى العربية اخذت اللغة منحاً فلسفياً لكي تنهض بمهمات التفسير والتأويل المتزايدة.

ان التحديات التي واجهها الاسلام ازاء الاديان والفرق المخالفة للدين، بمعنى ان الخروج كان من دائرة اللغة الى دائرة الفلسفة - العقل، والمهمة هنا تقديم براهين على عقلانية اللغة ومنطقها "من هذا المنطلق قارب (الفارابي) بين علم النحو وقوانين الالفاظ ونظرية علم المنطق والمعقولات"^(٥٨).

(*) راجع عباس عبد جاسم، مشكال التأويل العربي الاسلامي، مجلة الموقف الثقافي العدد

(٢٢)، السنة الرابعة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٩)، ص ٣٣ وما بعدها.

وفي معرض تناولنا لمصطلح تأويل في بداية هذا المبحث، تطرقنا الى اشارة احد المعاجم الى ان علم التأويل يجب ان ينظر فيه، لكننا ما زلنا بانتظار نظره او تصور لعلم التأويل ينطلق متجاوزاً النظرة الدينية للنص المقدس، نحو افق حضاري يتناول نصوص اخرى ضمن نظرية تأويلية واحدة سواء كانت غربية ام شرقية لان المعرفة حيازة انسانية اصيلة لا تؤمن بالتقسيمات او التعصبية.

١-٤- مشاكل النص الجمالي:

من المسائل الرئيسة التي لم نحسمها لتتوصل الى نظرية تأويل يمكن تبينها لتحليل النص الجمالي تحديداً سواء كان هذا النص مكتوباً ابجدياً او صورياً او بينهما. نجد ان مشاكل النص الجمالي وتأويله تحد حسب (وليم راي) انما تتحد عبر الآتي:

١- قصدية العمل الجمالي.

٢- منشئية العمل الجمالي.

٣- آليات التلقي.*

ان التساؤل عن النقطة الرئيسة الاولى وهي (قصدية العمل الجمالي) انما هو تساؤل عن حدين في آن معاً وهما: مقصد صاحب العمل الفني و قصد قارئ العمل الفني " القراءة دمج وعينا في مجرى النص على اساس التفاعل بين فعل وبنية وهي القصد"^(٥٩) فاذا كانت القراءة في هذا المعنى لا علاقة لها برغبة المرء او بما يريد المؤلف قوله. فاننا نكون ازاء مصطلح القصدية Intentionlity والذي هو مقصد الموضوع النهائي اي مغزاه بالنسبة لفاعل وموضوع يظهران في صيغة فعل وبينه، وكل بنية تبني مقاصدها بالنظام الذي تتجهجه لهذا البناء. وما دمنا في نظرية التأويل فان نظرية القصد للمعنى فيها الكثير من المستويات، فعلى مستوى القراءة، القصدية تتضح من خلال المعنى الذي اقصده -القارئ والمؤلف-

(*) راجع كتاب - المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، مصدر ٥٩.

لذلك النص، فاذا كان يتفق مع قصد المؤلف فان القراءة والمؤلف قد تطابقا واذا اختلف قصد المؤلف عن قصد القارئ فان القراءة تميل الى القول: "ان مقصد الفنان اقل اهمية من قدرة العمل الفعلية على اشعارنا بقيمته"^(٦٠) فهل هنالك معنيان للعمل الفني هما المعنى الذي قصده المؤلف والمعنى الذي استنتجته القراءة؟ والحقيقة ان هذه الثنائية للنتاج الادبي، هي التي تقوم بوظيفة المفارقة المحفزة لنظرية في التأويل، ففي قراءة التي تتناول النصوص الروائية يكون للقارئ فسحة للتأمل، حيث يراقب نمو الفكرة التي تتطوي عليها الرواية الى كيان مادي مجسد، فقارئ رواية "الابلة" لـ (دستوفسكي) يتابع فكرة ان الطبقة النبيلة هي حارسة التقاليد والروح الروسية، ولكنه اي القارئ يتأمل البناء الروائي الذي اقامه المؤلف وكيف ان الفكرة انقلبت الى نقيضها بقوة الفن، فالروائي الحق لا يستطيع ان يخالف الحقيقة الباطنة للمجتمع الذي يستمد منه افكاره، فالقراءة ليست ادراك سلبي لفكرة او صورة ذهنية، مهما قيل ان مقصد المؤلف اكبر من اللغة وما دام القارئ يتأمل ويقيم ابنية تشحن الفكرة بالوجود الملموس فالقراءة اذن "في بعض أوجهها تشبه الخيال وتبدو في أوجهها الآخر اقرب الى عملية حل الشفرة منها الى التأمل"^(٦١) وهنا تبدو المفارقة بفعل القراءة ما بين الخيال وبين حل الرموز. وما دام الإدراك مهما كان لا يمكن ان يحيط بمستويات العمل الجمالي كلها، اذن نستطيع معرفة السبب في اننا لا نستطيع ان نفهم فهماً نهائياً النص المعروض علينا.

ان الذاكرة والخيال والادراك كلها تاسيسات معرفية موجهة لدراسة الصورة وهي تاسيس لانشاء صور جديدة عبر فعل القراءة، فبالقراءة تثبت مديات النص الى حد ما، استناداً الى فاعلية النص وفاعلية القراءة. لذا لا يعود الحديث عن قصد المؤلف او قصد القارئ مهمين بقدر وجود نص أصيل وقارئ "يتعامل القارئ مع النص الادبي على اساس ان القراءة تجربة تفتح النص امام التفسير.. انه حوار دياكتيكي بين القارئ والنص، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والاجوبة التي يقدمها النص وبين الاجابات التي لا يقدمها النص

والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد^(٦٢). تعود الى القرن التاسع عشر عندما انشغل العالم بالاكشافات في حقل العلوم، وارتقاء المنطق المعيارى العلمى، الى مديات تهمش الاخطاء الى حد بعيد، فارادت العلوم الانسانية وفي الميدان الجمالى تحديداً ان تصل الى دقة العلوم. حيث اعتبرت الطريقة المثلى في ذلك هو دراسة سياق العمل الفنى من حيث ظروفه والتاثير المتبادل بين العمل الفنى والمجتمع وظروف مبدع العمل النفسية والاجتماعية والبيئية. كل هذا يستطيع ان يمد العمل الفنى بتفسير دقيق قد ينافس العلم في دقته. والحقيقة ان النظرية المنشئة المستندة على فكرة السياق "من اقوى افكار القرن التاسع عشر تاصلاً واعظماً تأثيراً والمقصود بها هو ان الشيء لا يمكن ان يفهم منعزلاً وانما يفهم فقط بدراسة اسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة.. والواقع ان القرن التاسع عشر كان ذا اتجاه تاريخي، وكثير من مفكره وعلمائه البارزين كانوا يدرسون وقائع ابحاثهم بالطريقة المنشئية (genejically) اي من خلال اصولها"^(٦٣).

ان النظرية المنشئية كنظرية في التفسير، وجدت تجلياتها في النقد السايكولوجي والماركسي والاجتماعي، واذا ما اعتمدنا هذه المدرسة كمدخل لنظرية في التأويل لوجدنا ان هذه النظريات تناقش كل شيء في العمل الفنى الا ابعاده الجمالية، وبالتالي فان نظرية في التأويل لا تضع لنفسها هدفاً جمالياً وخاصة اذا كان النص المؤول نصاً جمالياً فانما هي نظرية تحكم على نفسها بالفشل.

اما النقطة الثالثة والمتعلقة بـ (آليات التلقي) فهي اكثر الافكار حداثة عن النقطتين السابقتين، ولنرى ما يقوله (آرت بيرمان) عنه:

"ابرز معطيات النظرية هو ان كل من المعنى والبناء في العمل الادبي ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء الى العمل بتوقعات مستمدة من انه قد تعلم وظائف واهداف وعمليات الادب بالاضافة الى عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الاعضاء الاخرين في المجتمع. المعنى والبناء اذن ليسا

خصائص مقتصرة على النص، خصائص يقوم القارئ باكتشافها فالقارئ هو الى حد ما المبدع المشارك، لا للنص نفسه، بل لمعناه واهميته وقيمه".^(٦٤)

والملاحظ هنا في هذا الاستلال ان فيه من المنشئية ومن القصدية شيء آخر، ولكن الجديد هو ان القارئ طرف جديد في ابداع النص عبر الافق الذي يسيطر عليه في القراءة، الا وهو افق التوقع، اي ماذا يتوقع القارئ من النص؟ وهذه البديهييات ليست لبوس النظرية، وتساعد حولها اكبر ما يمكن من الصخب، وكل ما جاء فيها من مفاهيم "تجسيد" القارئ في تعامله مع النص، ومفهوم (غادامير) للافق، ومليء القارئ لشغرات النص، وعلاقات الحضور والغياب الى نظرية التفكير التي انطلقت من ستراتيجية القراءة.

ان اقطاب التلقي ومنهم (ولفجانج اسر) الذين يؤكدون على حرية القارئ في تفسير النص، وان التلقي مسالة ذاتية الى حد بعيد، ولكن بشروط " فالقراءة عنده ايضاً نشاط دياكتيكي بين النص والقارئ، نشاط يعتمد على التفاعل المتبادل بل ان محاولات اثبات قدرة القارئ في التأثير بالنص تنتهي عادة الى تأكيد قوة قدرة النص ورجاحة كفة تأثيره على القارئ وليس العكس"^(٦٥).

من هنا يتبين ان النص هو المهيمن والقراءة والتفسير والتأويل لا يجب ان تجري بلا ضابط. وان فاعلية القراءة منذ اقدم الازمان هي التي تملئ فراغات النص مهما تعددت تسميتها في النظريات المعاصرة، وقيمة اي نص قطعاً بتداوله وقراءته، والنص غير المتداول الذي لا يخضع لعملية القراءة هو نص غير موجود. نخلص من هذا ان نظرية للتأويل لابد ان تبني على معرفة واسعة بالنص، قد تتعالى عليه ايضاً، واي قراءة اقل من مستوى النص فهي قراءة غير فاعلة وبالتالي لا نستطيع استجلاء النص وفهمه وتأويله.

ان نظرية تأويلية فاعلة لابد وان توجه للنص اساساً مستمد من (كانت) والموقف الاستطقي الموجه للعمل الابداعي لذاته آفاقنا التأويلية ذات المرجعيات التي لا تجعل القراءة والفهم والتفسير افعالاً كيفية.

هوامش الفصل الاول

- ١- نصر حامد ابو زيد، اشكاليات القراءة واليات التأويل، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط ٦، ٢٠٠١)، ص ١٣.
- ٢- باربارا هرنشتاين سميث "اخلاق التأويل"، ت. هادي الطائي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الثالث، السنة الثانية عشرة (بغداد: دار الشؤون الثقافية)، ١٩٩٢، ص ٢٦.
- ٣- بول ريكور، "النص والتأويل"، ت. منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، (بيروت: مركز الانماء العربي، ١٩٨٨)، العدد (٣) صيف ١٩٨٨، ص ٣٧.
- ٤- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧)، ص ٣٧.
- ٥- مصدر سابق، ٢، ص ٢٨.
- ٦- المصدر السابق، ص ٢٨.
- ٧- بول ريكور، من النص الى الفعل، ترجمة محمد برادة - حسان بورقية، (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط ١، ٢٠٠١)، ص ٨٥.
- ٨- بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، ديوان انشودة المطر، قصيدة "النهر والموت"، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٩)، ص ٤٥٣.
- ٩- مصدر سابق، ٧، ص ٣٩.
- ١٠- بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ت: علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتابة، ١٩٧٢)، ص ٤٩.
- ١١- ميجان روبلي وسعيد اليازجي، دليل الناقد الادبي، ط ٢، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)، ص ١٧٢.

- ١٢- س. رافيندران، البنيوية والتفكيك، ت. خالد محمد (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١)، ص ٢٧.
- ١٣- عدنان بن ذريل، النص والاسلوبية، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠)، ص ١٥.
- ١٤- المصدر السابق، ص ١٦.
- ١٥- المصدر السابق، ص ١٨.
- ١٦- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩)، ص ٢٧.
- ١٧- ٢، ص ٤٤.
- ١٨- المصدر السابق، ص ٣٦.
- ١٩- ١، ص ٢٤.
- ٢٠- ٢، ص ٤١.
- ٢١- ياسر احمد توفيق التكريتي، تأويل النص الادبي في الخطاب الدرامي التلفزيوني، رسالة ماجستير غير منشورة، (بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١) ص ٢٢، نقلاً عن سعد توفيق، الجمالية، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص ١٢٠.
- ٢٢- مصدر سابق، ١، ص ٢٢.
- ٢٣- المصدر السابق، ص ٢٣.
- ٢٤- مصدر سابق، ١، ص ٢٦.
- ٢٥- مصدر سابق، ١١، ص ٤٩.
- ٢٦- ارسطو، فن الشعر، ت. وتقديم وتعليق ابراهيم حمودة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٢)، ص ١١٤.
- ٢٧- مصدر سابق، ١١، ص ٤٩.
- ٢٨- جيروم ستولنتيز، النقد الفني، ت. فؤاد زكريا، ط ٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١)، ص ٦٩٤.
- ٢٩- مصدر سابق، ١، ص ٢٩.

- ٣٠- هانز جورج غادامير، فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايديولوجية، ت مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العلمي، العدد (٣) صيف ١٩٨٨، (بيروت: مركز الانماء القومي)، ص٥.
- ٣١- هانز جورج غادامير، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، ت. مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العلمي، العدد (٣) صيف ١٩٨٨، (بيروت: مركز الانماء القومي)، ص٢٠.
- ٣٢- مصدر سابق، ٢٨، ص٤٥.
- ٣٣- مصدر سابق، ١، ص٢٨.
- ٣٤- مصدر سابق، ١، ص٢٩.
- ٣٥- مصدر سابق، ٣٠، ص ص١٦-١٧.
- ٣٦- مطاع صفدي، التداولي "التواصلي"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (٤٦)، (بيروت: مركز الانماء القومي، ١٩٨٧)، ص٧.
- ٣٧- المصدر السابق، ص٧.
- ٣٨- المصدر السابق، ص٦.
- ٣٩- المصدر السابق، ص٨.
- ٤٠- مصدر سابق، ص١٢.
- ٤١- المصدر السابق، ص٢٨.
- ٤٢- مصدر سابق، ١، ص٣٩.
- ٤٣- مصدر سابق، ٢، ص٤٠.
- ٤٤- مصدر سابق، ١، ص٤٥.
- ٤٥- المصدر السابق، ص٤٠.
- ٤٦- امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، ت انطوان ابو زيد، ط١، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦)، ص٧.
- ٤٧- المصدر السابق، ص٤٧.
- ٤٨- امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت سعيد بنكراد، ط١، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، ص ص٧٧-٧٨.

- ٤٩- مجموعة باحثين، في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم احمد
المديني، ط٢، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩)، ص١٠٢.
- ٥٠- المصدر السابق، ص٨٦.
- ٥١- المصدر السابق ص ص٨٧-٨٨.
- ٥٢- المصدر السابق، ص٨٩.
- ٥٣- المصدر السابق، ص٨٩.
- ٥٤- مصدر سابق، ٢، ص٥١.
- ٥٥- مصدر سابق، ٤٨، ص١١.
- ٥٦- المصدر السابق، ص ص١١-١٢.
- ٥٧- علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، (بغداد: دار
الشؤون الثقافية، ١٩٨٩)، ص١٦٥.
- ٥٨- عباس عبد جاسم، مشكال التأويل العربي الاسلامي، مجلة الموقف الثقافي، العدد
(٢٢) السنة الرابعة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٩)، ص٣٣.
- ٥٩- وليم راي، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، ت يوثيل يوسف عزيز،
(بغداد: دار المامون، ١٩٨٣)، ص١٧.
- ٦٠- مصدر سابق، ٢٨، ص٢٨٩.
- ٦١- مصدر سابق، ٢، ص٢٩.
- ٦٢- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدية من البنيوية الى التفكيك، (الكويت: سلسلة
عالم المعرفة، ١٩٨٨)، ص٣٢٢-٣٢٣.
- ٦٣- مصدر سابق، ٢٨، ص٦٨١.
- ٦٤- مصدر سابق، ٦٢، ص ص٣٢٢-٣٢٣.
- ٦٥- مصدر سابق، ٥٨، ص٣٣.

الفصل الثاني

التأويل وانفتاح النص في المسرح والسينما

ان المتاهات التي يثيرها المعنى أو الصورة الذهنية الدالة كثيرة لدرجة ان هذه المتاهات كلما وجدت منفذا للخروج والشيوع، دخلت في متاهات جديدة، فعندما نتكلم عن المدلول ومدياته مثلاً "باعتباره ما تدل عليه الدالة أو مفهوماً أو فكرة أو صورة عقلية"^(١)، فأنا في حقيقة الامر نتكلم عن الدلالة كونها اتفاق اصطلاحي بين مرسل ومتلقٍ، اتفاقاً على سياق ونسق ومرجع لهذه الدلالة، وعلى الرغم من ان الدلالة علم، لكن مشكلتها "هي ان المعاني لا تبدو مستقرة بل انها تعتمد على المتكلمين والسامعين والسياق"^(٢). فالفلم السينمائي له نسق معين أي "بنية أو سلسلة من البنى الصغيرة التي تشكل مجموع البنية التي تشكل النسق"^(٣).

وهذه البنى الصغيرة التي هي نسق الفلم ككل لا تأتي اعتباطاً وانما ضمن سياق معين، وهذه البنية أو النسق الفلميان غير قابلين للفرز أو العزل، فعندما نتحدث عن فلم سينمائي، انما يتقدم مباشرة للذهن لغة الوسيط التعبيري مجتمعة، اننا لا نتحدث عن تصوير لوحده أو مونتاج لوحده، وهكذا في كل عناصر الوسيط، قد نتحدث عن هيمنة عنصر وانسحاب عناصر اخرى، كأن يهيمن المونتاج لكن الشريط الصوتي ليس مهماً ولكنه قد يكون متحياً لاسباب جمالية، الا اذا ساد عنصر ما مع اهمال لبقية العناصر فانه خلل في النسق العام للفلم، وبالتالي فهذا فشل على نحو معين في قدرة الفلم الفنية والجمالية. وتتعلق الدلالة بهذا الفهم للنسق الفلمي قطعاً، واذا كان الحال هكذا أي اننا نعمل ضمن

النسق الفلمي النموذجي فنحن نتكلم عن لغة الوسيط التعبيري للفلم بأجلى صورها، أي انتقالنا من الاستخدام السطحي المباشر للغة الوسيط في علاقتها بالمعنى باتجاه الاستخدام الاليحائي والبلاغي المبدع للغة، مما يجعل النص الفلمي قادرا على الاشتغال بأكثر من دلالة ووضع المدلول بعيدا عن الدال، واللعب بالعلامات، وهذا ما يحتاج متلقيا نبيا ومتبها الى خفايا لغة الوسيط التعبيري.

ان التأويل لا يمكن ان يجري تجاه نصوص سطحية مبتذلة تسلم نفسها للمتلقى بلا عناء، بل ان التأويل يجري تجاه النصوص الحافلة ببلاغة اساليب الوسيط التعبيري، بعيدة عن المعاني المستهلكة والدلالات الواضحة التي لا يحتاج المتلقى الى جهد لفك شفرتها، ومن الطبيعي ان تكون الدلالة العميقة للنص الفلمي هي تلك الدلالة "التي تفاجئ المتلقى بغرابتها وندرته دون غموض متعمد- والتي تتطلب جهدا واعمالا للعقل"^(٤).

وبهذا فان البحث وهو يناقش اشكالات تأويلية لنص مسرحي في تحولاته الى فلم سينمائي يحتم بان ينطلق من ان التأويل وهو ينصب على النصوص المتفردة، لابد وان تكون هذه النصوص منفتحة على سلسلة تأويلية لا تنضب. والنص المفتوح هو ذلك النص المفاجئ للقارئ بدلالاته الفريدة، فاذا كان "النص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة، وفي اطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"^(٥).

فهذا يعني انه نتاج عملية ابداعية تشتغل على النص ككيان حيوي متكامل تستهدف انتاج نص ودلالة يسبحان في فضاء ثقافي واجتماعي محدد.

فالنص عبارة عن نصوص متعددة تبنى داخل النص الكامل، فهناك البنية الدلالية، بمعنى ان النص يستوعب دالا ومدلولا في نهاية الامر، وهناك بنية نصية من حيث ان النص عبارة عن مجموع من البنيات الداخلية تتوحد في النص الاكبر الذي هو النص قيد الاجراء. لو اخذنا "الملك لير" لوجدنا انها تتظافر على نصوص داخلية كثيرة، فهناك (لير) و(ابنته الوفية) و(بناته العاقات) و(البهلول).

المتمردون" و"البحار الميت" و"الطبيب" و"القس" و"شعب الاوديسة" و"الاسطول" وهكذا تقوم هذه النصوص الفرعية باعلاء النص الاصلي وتشيده بطريقتين، اما ان تعتبر كفرسة للمغزى النهائي أو ان تتعارض هذه النصوص فيما بينها لتأكيد المحصلة النهائية للمغزى.

واذا تجاوزنا البنية الدلالية والبنية النصية فلا بد اننا سنجاوبه البنية الثقافية والاجتماعية والتي انتج النص لها ومنها ومن خلالها، صحيح ان النص كيان منتهي يسبق العصر الحاضر، بمعنى انه انتج واصبح ماضياً، الا ان هنالك استشراف الثوابت المادية في حياة الانسان والمجتمع وفي العصر والبيئة والمرجعيات لدى منتج النص، مثل فكرة الموت والحياة والحب الكراهية والنفاق ومعنى الوجود الانساني ككل^(*).

ان بنية النص الداخلي (بنية دلالية وبنية نصية) وبنية النص الخارجي (بنية اجتماعية وثقافية) وعلاقتها الجدلية تجعلنا "امام انفتاح النص ودينامية تفاعله مع نصوص وبنيات اخرى ثقافية واجتماعية غير التي انتجت فيها"^(٦). بمعنى ان النص سيبقى في علاقات تناصية متعددة في الماضي والحاضر والمستقبل، لهذا السبب تبقى مسرحيات شكسبير نصاً مفتوحاً ويبقى فلم "المواطن كين" نصاً مفتوحاً. بمعنى انه نص لكل العصور. فالدلالة فيه ليست احادية سواء عبر مقاصد مبدع

النص او عند تلقيه من متلقي مبدع متفاعل، صحيح ان الذات المنتجة انهد التكوين الدلالي بانتهاء انتاج النص، ولكن الذات المتلقية تبقى في عملية انتاج دلالي مستمرة كلما تفاعلت مع البيئة الدلالية الاولى، وهي تضيف الى البيئة الدلالية الاصلية سواء بالتبني أو المعارضة أو الاضافة من خلال مرجعية القارئ. ولهذا السبب نحن نشي على مخرج معين في تأويلاته لنص مسرحي بقولنا ان قراءته للنص قراءة مثقفة أو منتجة.

(*) راجع سعد يقطين، انفتاح النص الروائي- مصدر سابق، صص ٢٢-٣٦.

ان النص المفتوح رغم كونه انتج في سياق زمني ومكاني محدد الا انه قادر على التعلالي عليه من خلال تعدي حدوده الواضحة باستشراف ابعاد اكبر من سياقه، وبهذا المعنى سيكون اكبر من كونه انعكاسا للواقع أو من ان يكون وثيقة لذلك العصر.

ويستمد النص انفتاحه من خلال البعد الداخلي لبناء النص والبعد الخارجي له كما وضحته الباحثة من قبل. واذا كانت الدلالة هي اساس انفتاح النص. فان الدلالة نفسها ووظائفها اصبحت الشغل الشاغل لكل المهتمين في حقل الدراسات الانسانية، فعندما ندل على شيء ما، انما ندل على الفكرة أو المضمون العقلي لهذا الدال، ودراسة النص وانفتاحه في النصوص انما يعني انفتاح النص دلاليًا ومن ثم انفتاحه على التأويل.

٢-١ - التأويل وانفتاح النص،

قلنا ان الدلالة هي التي تفتح النص، والدلالة لا تأتي في النص الا من استثمار فنون المجاز على سبيل المثال: الرمز، والاستعارة، والكناية.. الخ. وكل المجاز عبارة عن انزياح عن لغة المعيار، "الصور البلاغية أو بالاحرى الصيغ المجازية يمكن ان ترد غالباً الى فئتين كبيرتين: الاستعارة والمجاز المرسل. فالاستعارة صورة ننقل بواسطتها الدلالة الخاصة بكلمة الى دلالة اخرى قد لا تناسبها الا بوجه شبه موجود في الذهن"^(٧) فالمخرج يقطع من وجه البطل في لقطة قريبة، الى صورة عامة، الى قاطرة تتحرك فيها عشرات العتلات، دلالة على انشغال الذهن مثلاً، ان صورة القاطرة ليست هي بالتمام مقياساً لانشغال الذهن، انها انحراف عن لغة المعيار ولكنها في الوقت نفسه تهض كمعادل موضوعي للانشغال.

ان الفن الحديث كله قد طرح مهاماً جديدة على التأويل ونظرياته نظراً لعدم توافق التفسير التقليدي له والذي اعتمدته النصوص الكلاسيكية في الماضي، لقد طرأت تطورات كبيرة في ميدان الادب والفن، وتطور التقنيات

والاساليب، حكمت بخلق علم تأويل جديد يأخذ على عاتقه الاحاطة بجوانب النص الكلاسيكي من جهة، وبالتطورات التي اكتسبها الفن بفعل الحياة من جهة اخرى وكذلك المهمات التي تطرحها النصوص المفتوحة والتي يجب البحث فيها عن المعنى وراء الظاهري، أي البحث في النص العميق والفاطس.

ان النص لاول وهلة كياناً كاملاً مغلقاً، ويدخل المؤول هذا النص وهو متسلح بأسلحته المرجعية من لغة ونقد وتحليل وشرح وتفسير، وايضا معرفة بشفرة النص وعلاماته، ولقد عرضت (جوليا كرسيفا) "ان نسمي التحليل النصي... وليس التحليل العلاماتي (Semanalyse) وكان هذا ضروريا لتمييز تحليل "النص"... وليس التحليل العلاماتي مجرد منهج تصنيف بسيط، وهو اذ يهتم بتصفية النصوص: موضوعه جدليا هو التقاطع بين خلة النص وتخلقه"^(٨).

وبذا فالتأويل هو مراقبة خلة النص (شكله، اسلوبه... الخ) وتخلقه (استقباله، تفسيره، تأويله) وعند (بارت) فان التفسير والتأويل يصنعان نصاً جديداً. واذا كان صحيحا ما يقوله (ميخاروفسكي) من "ان الوظيفة الجمالية تحول كل ما تمسك به الى علامة"^(٩)، فان العلاقة التي تربط الفن بالواقع من جهة والفن في الحقل السيميائي من جهة اخرى، تجعل من الفنون الجميلة والادب حقلا علاميا واضحا من خلال ايقنة الشخصيات والزمان والمكان... الخ. هذه الايقنة في النص تجد امتدادها في تجربة القارئ الذي يجد في تحقق النصوص (دراما، رواية، فلم) امكانات لا تستنفد، لان هذا التحقق في الزمان والمكان المحددين وفي الزمان والمكان المطلقين في ذات الوقت يخضع للظروف الاجتماعية والثقافية والادبية والسيكولوجية المتعددة والمتغيرة، مما لا يصمد امامه الا نصاً مفتوحاً كي تكتسب علامات هذا النص المعنى قدرتها على الايحاء والتأويل المستمرين.

ان العلامية الهائلة الموجودة في الفن والادب لا بد وان تجعلها نصوصاً قابلة للتأويل، وتتدرج هذه العلامية من الأدنى الى الأعلى، فالرسم مثلا محدود

العلامات والنص المسرحي كأدب أكثر قليلاً والعرض المسرحي أكثر، كذلك تتدرج هذه العلامية من السيناريو حتى العرض السينمائي ولكن كل الفن والأدب العظيمين يفتحان إلى مديات كبرى لغنى العلامات التي فيهما، أن لوحة لـ (فائق حسن) "الفدائي" مثلاً رغم محدودية علاماتها المتمثلة بكوفية عربية ملقاة على أسلاك شائكة، لكنها تعد نصاً مفتوحاً من خلال التعامل مع الوسيط التعبيري للرسم، سطح اللوحة، والخط، واللون، وتقنيات الرسم في البعد الفراغي للوحة، والمنظور وضربة الفرشاة، ومزج اللون الخ...، وكذلك في نص لـ (ستاندال) "الأحمر والأسود" من خلال الشخصيات كعلامة والمكان والزمان واللغة "المنبع الدافق ابداً، لرواية "الأحمر والأسود"، ليس في أن كل قراءة له تكشف جديداً، بل لأن كل اكتشاف يؤدي إلى أبعد. يمكنني مثلاً، أن أروي القصة، انطلاقاً من خطاب جوليان في القضية، أو من وجهة صراع الطبقات، أو المعارك، أو السقوط أو آخر انتصار لمتنرد في العشرين، ويمكنني تفسيره على أنه صدى لقضية واعية صوتها آت من اللاوعي. هل هي رواية سياسية؟ طبعاً، رواية تحليل نفساني؟ أكيداً. رواية مأساوية وما ورائيه؟. يقيناً. وليس فقط أن كل واحد من هذه الوجوه ليس للفن الآخر بل كل واحد يؤدي إلى الآخر، ويبرره أو يمهد له. ذلك أن الكتاب الخالد، كالسيرة الخالدة، لا إلى انتقاص"^(١٠).

فالعلامة هنا هي كل هذا وكذلك الشخصيات والمكان والزمان واللغة.. الخ، كعلامات صغرى في العلامة الأكبر التي هي الرواية.

أما في السينما فإن العلامات تفتح لأبعد المديات لأن الحياة تنهض في الفيلم متجسدة بكل ما يظهر على الشاشة فاتحة التأويل على مصراعيه.

أن الأرسال الذي تقوم به اللوحة والنص المسرحي والفلم السينمائي على سبيل المثال ينطلق من الوضع السيميائي المتميز لهذه الفنون، إذ أن علامات النص مهما اضيئت لنا عبر عشرات القراءات لنصوص (ابسن) أو (بريخت)؟ أو الأفلام السينمائية مثل "البرتقالة الميكانيكية" للمخرج (ستانلي كوبريك)؟ أو

"أمريكا..أمريكا" للمخرج (إيليا كازان) فإنها قد تعود بثياب جديدة. أن (شكسبير) قد يعود ليس بأعادة المسرحية نفسها التي كتبها والتي اسمها "الملك لير" ولكن بطريقة أخرى خاضعة لقراءة جديدة، لتأويل جديد، لا تعاد بشكل خطي ولكن بطريقة مبالغته، مفاجئة، والذي يجعلنا نقبل بهذه الاعادة قولنا: "نعم.. اننا نرى في هذه المسرحية، شيء لم ننتبه له سابقاً، أو ان انتباهتنا له غير هذا الانتباه، والسبب هو غنى علامات النص". وعلى رأي (رولان بارت): "ان معنى عمل ادبي (أو نصاً) لا يمكن ان يكون وحيداً. فالمؤلف لا ينشئ ابداً الا افتراضات معنى، أو اشكالاً، يعود فيملأها العالم"^(١١). والعالم هنا على نفس قياس (امبرتوايكو) هو "القارئ في الحكاية" وهو احد عنوانات كتبه الهامة في التأويل، وحقيقة الامر ان الباحثة اذ تختار نصوصاً مسرحية وأخرى فلمية فإنما تختار بنيات سردية أساساً، منطلقة من اعتبار ان البنى الحكائية تضع بيد الباحث امكانات فاعلة للتأويل ولان النصوص الحكائية نصوصاً تضع قارئها في قلب الحدث، فالقارئ يتماهى مع الشخصيات ومع الامكنة والازمنة والحبكة وحتى لغة الشخصيات كلها أو احدها، والقارئ المقصود هنا هو القارئ المعاضد للحكاية على حد تعبير (ايكو) مرة أخرى في العنوان الفرعي لكتابه "القارئ في الحكاية - التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية".

لقد استندت ابحاث التأويل على العلامة منذ (بيرس) الذي حلل العلامة في ثلاثة مستويات مختلفة من حيث علاقة العلامة مع ذاتها ومع موضوعها وبالعلاقة مع المؤول لها "وبعبارة أخرى بالعلاقة مع العلامة أو مجال العلامات الذي يضع القارئ أو المستمع فيه الممثل لكي يمكن لهذا الاخير ان يحيل على الموضوع.

"والجدول التالي يوضح لنا التحليل البيروسي، ويمكن من التمييز بين تسعة انماط من العلامات الفرعية (Les Sous-Singes):

٢	٢	١	
علامة عرفية	علامة فردية	علامة وصفية	م١ (R)
رمز	قرينة	ايقونة	م٢ (O)
برهان	علامة ثنائية	فدليل (ريم)	(٣)

حيث م١ = الممثل او المشار اليه R = refrent

م٢ = الموضوع O = object

٣ = المؤول ١ I = Iam^(١٢)

فالمشار اليه اما ان يكون وصفاً للشيء مثل شجاع = اسد = صورة نفسية للشيء او رجل علامة فردية لكل الرجال او علامة عرفية مثل ذكر.

اما الموضوع فهذا اما ان يكون ايقونة = صورة الشيء او قرينة للموضوع فكل عنف نضع مقابله دم او نرسم للثورة باللون الاحمر، والمؤول اما ان يتعامل مع المفهوم الوحيد للمدلول (فدليل Rheme) او يتعامل مع علامة ثنائية (دال ومدلول) واما ان يبرهن على ما يؤوله وبعبارة اخرى فان (بيرس) قد صنف العلامات الى ايقونة وقرينة ورمز وهذا يتوافق مع ادراك الانسان البديهي يكون العلامة والدلالة "مادة محسوسة ترتبط صورتها المعنوية في ادراكنا بصورة مثير آخر تتحصر مهمته في الايحاء تهيئاً للاتصال"^(١٣) وهذا يتوافق مع الادراك بان الدال له ضروب مختلفة. وحدود هذا التصنيف الثلاثي قابلة للاقتراح حسب السياق الذي توجد فيه العلامة.

٢-٢- التأويل بين اللغة والمفهوم:

ان في النصوص، لكل علامة، ما يقابلها، او نقوم نحن بتأويل ما يقابل العلامة اذا كانت غير موجودة. ففي القران الكريم عندما

يخاطب الله جل جلاله موسى (عليه السلام) بقوله: "وما تلك بيمينك يا موسى"^(١٤) فعلمة اليمين تدل على اليد اليمين، فالعلامة تدل عليها بموضوع،

ولكن عندما يوجس موسى (ع) خيفة من يده البيضاء عندها يخاطبه جل جلاله "واضمم يدك الى جناحك تخرج بيضاء من غير سوء اية اخرى" ^(١٥)، التأويل هنا ليس لعلامة البياض المعروفة ولكن قد تكون بيضاء بمعنى سليمة، او بمعنى ان هذه اليد ستكون ذات شأن أو مباركة، وهنا تتبين لنا قيمة الدلالة، فكلمة "يمينك" و"بيضاء" تأتي قيمتها كونها تنتمي لنظام لغوي معين، وكذلك تنتمي الى حقل تأويلي معين، فالتأويل جاء هنا مما يحيط بالكلمة، فدلالة يمين واضحة اشارة لليد ومن ثم فان الشخص الذي يلقي اليمين دلالة على القسم مستعملا يده اليمنى، وهنا بقينا في حقل اليد وما زلنا، ولكن بيضاء تدل على اللون، والشرف الناصع الذي لم يلوثه شيء وعلى المباركة والقرب من السماء الخ، هنا نستطيع القول ان في كلمة "يمين" حددتنا اللغة وفي حقل "بيضاء" حددنا التأويل، وليس اللغة. لنتصور اننا ازاء نص تعددت فيه دلالات الألفاظ أو الصور أو الافكار المتولدة عنه، والتساؤل هنا كم نستطيع ان نتدخل تأويليا في اللحظة الزمنية التي نحن فيها؟ اننا نتدخل بحسب ما يتوافر فيه زمن انتاجنا للنص الجديد المؤول، وهكذا في كل مرة نقوم في التأويل عبر الزمن.

يقول (دي مان) في رده على جماعة النقد الجديد: "ان النقد الجديد لا يفهم تماما طبيعة الدائرة النصية الهرمنيوطيقية باعتبارها عملية مستمرة من التفسير تحدث في الزمن In Time" ^(١٦) واذا اردنا ان نبتعد عما يمثله (دي مان) من اتجاهات تفكيكية فان الاستلال اعلاه يريد اطلاق يد القارئ في تفسير النص الى ابعد الحدود، باعتبار عدم التقيد بتفسير أوحده ونهائي لنص ما، وهي نفس فكرة (هيدغر) عن النص والمفسر، والحوار اللانهائي بينهما من حيث ان "عملية الفهم عملية زمانية مؤقتة يمكن ان تحدث داخل التاريخ لكن ذلك التاريخ يراوغ الاحكام الكلية Totalization بصفة مستمرة" ^(١٧) وهنا تأكيد على ان فهم النص يستدعي الخروج من دائرة التاريخ والزمان.

إن علم التأويل الهيرومنيوطيقي يقودنا الى مناقشة غاية في الجدية هي: اية نصوص نصّب عليها جهدنا التأويلي؟ وما موقفنا التاريخي منها؟

"وعندما تكون المسألة هي ماذا يمكن ان يقول لنا نص قد اصبح اما غريبا عنا من الوجهة التاريخية، او اصبح بعيد المأخذ،

نظرا لما يتضمنه من صحة فائقة على الزمن Supratemporal ماذا يمكن ان يقول لنا هذا النص حقا في موقف تاريخي محدد، فيكون مما يستحق الغناء ان ننتج تفسيرات خاصة دخل عليها التحسين بحيث ارتفعت الى مرتبة الفن، وهكذا يستند التأويل الى الاهمية البارزة للنصوص القيمة والتي تستمر في التأثير على امتداد التاريخ"^(١٨).

ان النص المفتوح ياخذ في هذا البحث مرتبة النص ذي القيمة والتي تستمر في التأثير على امتداد التاريخ، فالنص المفتوح يتجاوز حدود التخصصات التي يبدو انه معني بها، وهذا كله ياتي عبر تأويل هذا النص بما يمتلكه من قيمة هائلة. وانطلاقا من ارسطو في تعقيبه على فكرة الخير عند افلاطون. اعترض ارسطو على ان معرفة الخير لا تستطيع ان تدفع الى فعل الخير وحدها ما لم تكن هناك طريقة عملية لتطبيقه، فقد قام (غادامير) بتحديد الامتداد العملي الممكن للفهم عبر مفهوم قديم للتأويل هو التطبيق "اذ يتحدث مقتفيا في ذلك اثار تقليد للتأويل اللاهوتي هو "التطبيق application" حين يتعلق الامر بفهم ناجح لنص ما"^(١٩). لذلك يمكن ان نضيف ان النص المفتوح هو ذلك النص الذي نستفيد منه خبرة عملية - أي تطبيقية تنعكس على حياتنا نفسها، فالتراجيديا مثلا في اعلى لحظات تلقيها انما تقوم بتطهير

النفوس مما علق بها، والفن عموما انما هو محاولة البشرية لاستبصار الحقيقة كاملة من مجرد مفاهيم ذهنية الى مجالات تطبيقية واضحة. وتأويل الفلم السينمائي، انما يخدم بشكل واضح معرفتنا العملية للحياة في الفلم في ارقى تجلياتها التي بلا هذا التطبيق التأويلي تبدو الحياة عابرة ليست حرة بالتوقف عندها.

٢-٣- التأويل وانفتاح النص المسرحي؛

ربما يبدو الحديث عن كتاب "ما الذي يحدث في هاملت" للكاتب (جون دوفر ولسون) نموذجاً متسامياً في اصرار كاتب على ملاحقة نص مسرحي من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٣٩ انطلاقاً من مقال قرأه في مجلة، اثار مخيلته، وكان المقال كما يقول المؤلف في رسالة ارسلها لكاتب المقال: "هذا العدد.. استهل بمقال لك قد يزعزع عقل أي انسان، مقال عنوانه ينذر بالخطر: "هلوسة هاملت" وفيه قمت بهجوم على التأويل التقليدي للمسرحية، يتميز بالجرأة..."^(٢٠). فما الذي فعله الكاتب (جون دوفر ولسون)؟ انه لاحق تأويلات كاتب المقال، بتأويلات اخرى استقاها من الاتي:

- ١- النص الشكسبييري نفسه بمختلف طبعاته.
 - ١- دراسة ثقافة شكسبير في زمن كتابة مسرحية هاملت على نحو من دراسته لما يعرفه المجتمع الاليزابيثي عن الاشباح والارواح آنذاك.
 - ٢- دراسة كل التعبيرات الملتبسة في زمن شكسبير واستخداماتها اللغوية والدلالية.
 - ٣- دراسة اهم ما كتب عن شكسبير من وجهة نظر مؤلف "ما الذي يحدث في هاملت".
 - ٤- اطلاعه العميق على اسرار الفن المسرحي ادبا وعرضاً وتاريخاً.
- والتساؤل هنا هل يمكن لعمل يستغرق اثنين وعشرين عاما من جهد بشري جاد، موجه نحو عمل درامي مكتوب، ان ينغمر في عبثية توثيقية ازاء نص غير متميز؟ والجواب: هو مراجعة ما كتبه مؤلف "ما الذي يحدث في هاملت" والافاق الرحبة التي اكتشفها في النص عبر التداخل ما بين التفسير والفهم والتطبيق لهذا النص الذي استلزم كل هذا الجهد التأويلي الذي لم ينصب على فكرة المسرحية فقط ولا على اشكاليات شخصية "هاملت" ولا الشخصيات الاخرى ولا على الزمان والمكان، وانما انصب الجهد التأويلي على كل علامات النص، ابتداءً من لغة العهد الاليزابيثي الى معتقداته وهلم جر.

ان النص المسرحي المفتوح، هو ذلك النص الذي يصمد للزمن عبر كل مفرداته من خلال تمثله لحقائق الوجود الاساسية بحيث تبقى قضية هذا النص في انها حاضرة عبر الزمن "ولهذا لا تؤدي الرسالة الجمالية وظيفه الايصال الى المعنى بل ان قيمتها كامنة في ذاتها انها شيء ورسالة- شيء في الان ذاته - وتشكل فرضية الدال الجمالي هذه الصفة الاساسية" لما حدده (جاكوبسن) بـ "الوظيفة الشعرية" ولان الفن ذاتي، فهو يتناول الشخص أي انه يصيب الانسان بانطباع وبتأثير في جسده وفي نفسيته".^(٢١)

والدراما من حيث انها نشاط انساني ذو نوع معين يعتمد بشكل كبير على الحوار في النص المكتوب، انما تضع نفسها في زاوية حرجة، تلك اعتمادها الاساس على ما تقوله الشخصيات، واذا كان الادب الحكائي من ملحمة ورواية وقصة قصيرة... الخ لديه فضاءً كتابياً أوسع للوصف الداخلي والخارجي لما يحدث في الحكاية فان الدراما المكتوبة ليس أمامها سوى حوار الشخصيات كي تضمنه ما تستطيع من صور ووضعيات، ان الحوار المفرد او الثنائي او

الثلاثي.. الخ، انما يجري بوضوح كاف كي ياخذ على عاتقه رسم عالم مادي متكامل. وتظهر براعة الكاتب المسرحي بقابلياته الفذة على جعل ما تنطق به الشخصيات ووصف افعالها على الورق هو "بيت الدمية" او "عربة اسمها الرغبة" او "موت بائع متجول" او "الطوفان".

وفوق هذا كله فان استخدام الكاتب للغة في ابداع نص درامي غير كاف ما لم يتدعم بمعرفة تفصيلية لخفايا الفن المسرحي الشامل من الكتابة حتى العرض، ولقد قيل ان شكسبير كاتبٌ عظيمٌ لانه كان محترف مسرح عظيم، وبالتالي فان خبرة الكاتب المسرحي بالمسرح ومتلقيه تعطي لنصه افاقاً ذات مديات واسعة في المطاولة والصمود رغم الزمن.

ان هذه ليست قاعدة عامة ولكنها من القواعد التي تساعد النص على ان يبقى افقا مفتوحا، بيد ان النص المسرحي المفتوح لا تناسبه القضايا المحددة بالزمان والمكان، لانه بمجرد تغير هذين العنصرين لا تعود الحاجة الى مثل هذه

العروض، ومن الغريب ان كاتباً بمثل قامته النرويجي (ابسن) الذي شغل متفرجي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بموضوعة تحرر المرأة الى الدرجة التي كانت فيها مسرحياته عبارة عن بيانات تحريض ضد استلاب المرأة.

لا نجد اليوم ذكراً له يتناسب وتأثيره الهائل آنذاك في مسرح اليوم، والسبب بسيط، لان مسرحياته قالت كلمتها ومضت، وان ما صاحب تقدم البشرية جعل من قضية تحرير المرأة موضوعةً تمس المجتمعات المتخلفة فقط، وبرأي الباحثة ان هذه القضية ستضمحل وتنتهي لان البشرية مقبلة على صنوف من العذابات تتناسب وعصر الذرة والتكنولوجيا.

وفي العصر الراهن الذي نعيشه وانتشار وسائل الاتصال على مختلف اشكالها وغرابتها وتأثيراتها، فقد تأثرت الكتابة المسرحية تأثراً كبيراً من حيث التأثير والانتشار، ولا يمكن ان يصمد بالمنافسة إلا النص المنافس لهذه الوسائل الاتصالية، ولذا فان النص المكتوب للمسرح سيستهدي بإمكانية الانفتاح لهذا النص على الكثير من الفنون المجاورة، وهذا الذي فعله (بريخت) في معظم نصوصه، فالعرض الذي قدمته الفرقة الالمانية في (مسرح الرشيد) في شتاء عام ٢٠٠١م في بغداد لمسرحية "اوبرا القروش الثلاثة" كان العرض يتضمن فنون الفرجة كلها، وهي بالمناسبة مذكورة في النص المكتوب لـ (بريخت)

بل ان (بريخت) قد نظر لمتعة النص المسرحي في معظم كتاباته النظرية.

يقول (كير ايلام): "في المسرحية يعهد بالمعنى الى التاشير اولاً، فهو يضبط تمفصل افعال الكلام حتى البلاغية منها كالنحو والمبنى وغير ذلك فانها تكون في المسرح تابعة للتاشير الذي يصف المعنى الكامل في الصور بوساطة مختلف انواع اللغة (النثر، والشعر) ومختلف ضروب الادوار التمثيلية اللسانية والتغيم والايقاع وكينزيا^(*) الحركات وغير ذلك".^(٢٢)

(*) وهي الصفة المتنوعة للحركة في الكادر السينمائي التي تقوم بها الاشخاص وقد تكون هذه الحركات طبيعة او طرازية، وتسمى احياناً التحريكية. راجع لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص ١٣٣.

ان النص المفتوح في المسرح هو نص لا تهدأ فيه الحركة حتى وانت تقرأ السطور المترادفة كفضاء كرافيكى فتستشعر الفعل الكامن في الجمل والكلمة والايحاء.

ان النص المسرحي المفتوح ينطلق من رغبة الانسان في عرض حياته "هل كان للفن وجود لو لم يرغب الانسان في الحياة مرتين؟ لك حياتك، وعلى المسرح تحياها ثانية. انه تأويل بسيط، ولكن بساطته لا تمنع صحته".^(٢٣) مما لا شك فيه ان النص المسرحي المتميز يعتمد اعتمادا كبيرا على تماسكه واقترابه من الفن بشكل او باخر. واذا كانت بنية المسرحية من المادة الحكائية الخام، وما يعتريها من تغيرات لكي تصب في الشكل المسرحي على نحو من وجود العقدة والشخصية والحوار والفكر.. الخ فان هنالك في تقنيات الكاتب المسرحي ما تجعله مبرزاً او مخففاً بشكل من الاشكال.

ان الكتابة المسرحية ليست محددة ضمن قانون ثابت، شأنها شأن كل النشاط الفني الذي مارسه الانسان، هنالك فيه ما يخترق القاعدة، ومع هذا فانه يسن قاعدة جديدة من الممكن ان تحتذى لدى الآخرين.

ان النص المسرحي الذي يفتح على التأويل هو ذلك النص الذي يلتفت الانتباه الى لغته، حيث يامل الكاتب عن طريق الكلمات ان يسيطر على الاشياء من خلال اطلاق فعالية اللغة على الابانة والافصاح والدلالة. "التقاليد تعلمنا ان الذي يصنع الاسلوب [في المسرح] هو الشاعر، لا مصمم المسرح، ولا المخرج، حتى ولا الممثل، اذ ان على هؤلاء جميعاً ان يكتفوا انفسهم وفق اسلوب

الكتابة"^(٢٤) وعدة الكاتب اللغوية شعارها الرئيس: كيف تصل حواراتي في النص الى كل المتفرجين باكثر قدر من الفصاحة والوضوح؟

ومشكلة الكاتب المسرحي انه يسرد حكاية عن طريق الحوار، بمعنى انه يسردها عن طريق الفعل، فهو محدد بنمط من التقنيات تفرض عليه ان يسرد الحكاية عن طريق الافعال، وتضمن الحوارات كل حقائق الحياة بدلا من السرد.

وكلما ازدادت بلاغة الحوار من حيث الدلالة والتضمين والايحاء، صار النص المسرحي نصاً لا تنتهي فعاليته بمجرد قراءته، ولا نعني البلاغة هنا تلك البلاغة الكلاسيكية، ولكن نعني كيف ان يكون الحوار معبراً ودقيقاً ورشيقاً، وكم يمتلئ من صور واثارة للخيال وتوليداً للمعاني. ويصف (اريك بنتلي) اسلوب (ابسن) بقوله:

"ولكن وراء نثر هذه المسرحيات، هذا النثر الذي يجهد في جعله خافقاً وبعيداً عن البلاغة، نشعر بوجود الشاعر الملهب المزاج الذي كتب "بيرغنت" بل ان ضغط هذا المزاج نشعر به بشده خاصة اذ يخضع للقيود الجديدة.. فالفعل الابسنى هو من الشمول والطفيان بحيث لا يكاد الاشخاص يجدون متسعاً لكلمة يقولونها".^(٢٥)، أي ان الكتابة في النص المسرحي التي تجعل منه نصاً مفتوحاً هي تلك الكتابة التي تجعل من الفعل مسيطراً تماماً على كل ما عداه، وعلى حد تعبير (اريك بنتلي) مرة اخرى، الشخصيات لا تجد مجالاً لان تتكلم. فاذا تكلمت فيجب ان لا يبدو كلامها اقل من هيمنة الفعل ومن ثم فان النص المفتوح ذلك الذي يتعرض بتقديم الشخصية النوع وليست الشخصية الفرد "يجب ان لا نتيح للرأي الواقعي ان يستعبدنا، وهو الذي ينادي بان ترسم جميع الشخصيات كافراد والتشخيص النوعي في المسرحية اكثر بكثير من التشخيص الفردي"^(٢٦) من حيث كون الشخصية تأخذ الصبغة الانسانية شاملة، ولكن بمميزات فردية، وهذا الذي يجعلها تدوم عبر الزمان، فالشخصيات مثل (لير) و(هيداغابلر) فيها خصائص فردية ولكن خصائصها النوعية تتحدد في تمثيلها للنوع الانساني كله.

واضافة الى هذه الشخصية ذات النوع الانساني في أي نص مسرحي فاننا لا بد ان ننشئ شخصيات ومواقف تقدم لنا معلومات عن هذه الشخصية، من خلال تأييدها له او هجائها او آراءها بسلوكياته ومواقفه. ان الشخصية الرئيسة انما تنهض من خلال تشخيص الاخرون لها والنص المسرحي العظيم هو ذلك الذي يعطينا "انطباعاً كاملاً عن الشخصية وذلك يخلق جو اجتماعي له

اوامره ونواهيه، وابداع عالم من القيم الشخصية يسلك فيه الشخص سبيلا مستقيما او معوجاً".^(٢٧)

ونستطيع بنظره بسيطة على الكتابات المسرحية التي خلّدت على مر التاريخ أن نجد تلك الكتابات التي تصدت لمشكلة الوجود الانساني مستخدمه في هذا ارفع انواع الصنعة المسرحية واللغة الادبية والمعرفة الدقيقة بنوازع الشخصيات ودوافعها، وقدرة كبيرة على رواية حكاية ممتعة مهما كانت درجة مساويتها عبر افكار لدى الكاتب تحترم عقل المتلقي.

لقد دأبت الاتجاهات التأويلية على اقامة حدود بين "العمل الأدبي" و"النص" ويعتمد تفسير النقد الجديد على فكرة "العمل" الادبي: أي الموضوع الكامل المكتفي ذاتيا، الذي يتكون من كلمات مبسوبة على صفحة، تمنح معانيها لكل متمرّن على النقد التطبيقي".^(٢٨)

ان النص مقابل العمل، يعد نص مفتوح "غير كامل، وغير مكتمل. وليست هذه خاصية لصيقة بأية قطعة كتابية، بل مجرد طريقة في التعامل مع القطعة الكتابية، او أية مجموعة اخرى من الاشارات. ويمكن لنفس الكلمات ان تعد نصا او عملاً".^(٢٩) ويبدو أن النص المفتوح وكأن الكاتب قد تعمد التوقف عن اتمامه او ملئه بتفاصيل معينة او ابراز شفرات وحجب اخرى من اجل كتابة نص تأويلي جديد.

٢-٤- السينما والتأويل؛

فرض فن الفلم نفسه على المشهد الثقافي كاحد تمظهرات الثقافة البشرية التي تنهض جنباً الى جنب مع مظاهر النشاط الاخرى، واذا اتفقنا مع (رولان بارت) بان هنالك تنوعاً خارقاً للسرد باعتبار "ان السرد حاضر في الاسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة، الملهاة، المسرح الايمائي، كما في اللوحة الملونة (لوحة القديسة اورسولا للفنان

كارباكتشيو)، والواجهة الزجاجية، والفنون الهزلية، والحدث المتنوع، والمحادثة^(٢٠) من هذا الاعتبار استطاع الفلم فرض نفسه كنشاط سردي، وبالتالي فان التعامل التحليلي له، لا بد وان يجري باعتبار الفلم سرداً وبدلاً من ان نقول سرداً روائياً ادبياً سنقول سرداً روائياً سينماتوجرافياً، بيد انه يقترب اقتراباً كبيراً من الواقع المرئي، بحيث تذوب الفوارق بين الواقع والسينما، بالاخص في السنين الاخيرة من خلال ثورة وسائل الاتصال بحيث اصبح من السهل جدا ان نرى في الواقع استتساخات عديدة لمشاهد فلمية غير مقصودة مثل طريقة الملابس والازياء والمحادثة، ووضعيات الجلوس والاسواق والايماءات بحيث ان زياً ترتديه بطلّة المسلسل التلفزيوني "عروس البحر" سيسشيع بين فتيات اي مدينة من مدن العالم كمثال يحتذيه.

ان السينما لا تتقل الواقع كاملاً، كما انها لا تعرض قصص حياة الاشخاص كاملة، لكنها توهم بالاكتمال من خلال خاصية الكاميرا التي "ما ان تتوجه عين الكاميرا نحو شيء ما حتى يولد بالنسبة لها"^(٢١) هذا الذي تخلقه او تعيد خلقه الكاميرا عبر وسائل اللغة السينمائية انما يعطي للسرد السينمائي تأويلاً من نوع جديد مفادراً تأويل المنظرين (دلثاي، غادامير.. الخ) الذين اهتموا بالاساس بالنصوص اللغوية والجمالية، أي عندما تتحول اللغة من نظام نحوي الى نظام ادبي يهتم بالجماليات عبر الانزياح عن لغة المعيار، ولكن عندما ظهرت لغة الفلم ووصلتها مدارس الحداثة من شكلية وبنوية وسيميائية وغيرها، حاولت هذه المدارس ان تطبق بتصرف، مبادئ الخطاب الالسنّي على مدارس شبه السنية. ونحن لا نستطيع ان ندخل التأويل على الفلم السينمائي ما لم نستهد بخبرات المنظرين في الحقول الاخرى وتكيفها للخطاب السينمائي حتى اننا لا نغادر المنطلقات الهيرومنيوطيقية في تحليل الفلم وتأويله.

ان المدخل لتأويل النص الفلمي لا بد ان ياخذ في الاعتبار مصطلحات النص، مثل بنية الفلم، وشفرات النص. وناتي الان الى النص مستلهمين الدائرة

الهيرومنيوطيقية وتعريف (جوليا كرستيفا) من "كون النص ليس عملاً، ليس شيئاً تجده في مكتبة، بل هو مكان الكتابة نفسه، والنص في هذا المعنى الجدي، جرى تصويره كسيرورة انتاج معنى (لا متناهيته) وامكانياً كمكان فعالية قراءة لا متناهية"^(٢٢).

ان تعريف (جوليا كرستيفا) الذي يشير لفعالية قراءة لا متناهيته، يبدو انه لا يتفق والظروف الصناعية والتجارية والمالية للانتاج الفلمي، وهذه الضغوط تمنع اسهام فعال في القراءة، ولكن من اجل رفض الابتعاد عن تأويل النص لمديات قصوى، سيجري التوغل في التأويل عبر تطبيقه على اصغر وحدة فلمية ودلالية الا وهي اللقطة، واعتبارها نص صغير، وبالتالي مجموع هذه النصوص الصغيرة سيشكل النص الاكبر.

ويستفاد من هذا التحليل بان الباحثة ستصب جهدها التأويلي على مراحل متعددة، خاصة اذا جرى اعتبار الفلم وحدة بنيوية، من خلال علاقة اللقطة بالمشهد، ومن ثم علاقة المشاهد مع بعضها البعض، وصولاً الى المعنى النهائي الذي يستهدفه الفلم، وحقيقته تجزئة الفلم الى لقطات، هي اجراء تطبيقي لاجراء عملية التفسير والفهم، كما نادى بها (غادامير) مثلاً، ومن الصحيح ان النص الفلمي وحدة بنائية متكاملة ولا يجوز خرق هذه الوحدة، لان وحدة التأويل ستخترق هي الاخرى، ولكن للضرورة مبرر كي نستطيع ان نمضي في التحليل.

"ان المفاهيم الاساسية التي يستعيرها التحليل العلمي من علم الدلالات البنيوي هي في الاساس ثلاثة":

١ - **النص الفلمي:** هو الفلم "كوحدة الخطاب" من حيث هو مفعول، فعلي (تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية).

٢ - **المنظومة النصية الفلمية الخاصة بكل نص تدل على نموذج لبنية هذا البيان الفلمي.** والمنظومة المقابلة لنص ما موضوع مثالي بينيه المحلل - تركيب فريد حسب منطق وتلاحم خاصين بالمعنى المعطى - ببعض الرموز.

٣- الشفرة هي ايضا "منظومة علاقات وفروق ولكنها ليست منظومة نصية انها منظومة أعم تستطيع بالتعريف ان تستخدم من جديد في عدة نصوص..."^(٣٣)

ان الفلم لا يستطيع ان يقول شيئا الا في وجود متلقٍ مستجيب، وبدون استجابة لا وجود لمعنى (ودلالة) فاذا كان النص علامة كما يقول (بارت) "لا وجود له في غيبة المتلقي هو موقف يتفق مع موقف فلسفتي الظاهرانية والتأويلية من اللغة والمعنى، وكيف ان المعنى في حقيقة الامر لا وجود له خارج اللغة، ومن ثم لا يمكن ادراكه قبل او خارج السياق اللغوي، مما يعني ان معنى النص لا يوجد الا في اثناء ادراكه او داخل وعي المتلقي للنص اللغوي".^(٣٤)

في العقود الأولى من تاريخ الفلم كانت المعاني جاهزة ومعدة مسبقا فلا بد من بطل وبطلة وأعداء، وهؤلاء الاعداء مرة الهنود الحمر او اليابانيون او ارهابيون في بلدان العالم الثالث، واعيدت هذه الطبخة عشرات المرات، وحاول القائمون عليها حذف او اضافة عناصر معينة، ولكن الطبخة واحدة. وعند ظهور سينمائيين فنانين نظروا لانفسهم كونهم منتجين لنصوص ابداعية، وبالتالي فلا بد لهم من توفير فرصة للمتلقي من ان يصنع المعاني ويشارك مشاركة فاعلة في صنع العمل الفني عبر تأويله، التأويل المقبول في الدلالة والمعنى وحتى التطبيق.

ان التدخل التأويلي في الفلم ياتي اولا من خلال تفسير الفلم بمعرفة قصدية صانعه، مفرقا بين المعنى اللفظي للفلم كنص ودلالة النص، والمعنى اللفظي كما يقول (أ. د. هيرش) الذي يعد احد اقطاب نظرية التلقي، هو: "ان المعنى اللفظي هو كل ما يختار شخص ما توحيدا عن طريق سلسلة من العلامات اللغوية التي يمكن نقلها (المشاركة فيها) عن طريق تلك العلامات"^(٣٥). اما مرحلة الفهم فهي اعادة بناء المعنى اللفظي في الفلم، والذي هو متعلق بمضمون اللقطة الدرامي واشتغال عناصر اللغة السينمائية فيها، مع قصد صانع الفلم كما معبر عنه في الفلم، والفلم هنا رسالة ذات مستوى فكري يرسلها المبدع الى المتلقي الذي يستقبلها كرسالة ضمن وسيط تعبيري معين ومن ثم يحولها الى مضمون عقلي.

ان فهم المعنى اللفظي مرتبط بقصد صانع الفلم، هو الذي يقود الى دلالة الفلم (النص) ولكن بتقدير المؤول (القارئ)، لعلاقة الفلم برؤيته الشخصية للعالم، وموقفه الفكري، واهتماماته الفردية وتجربته العامة في الحياة، كلها منبثقة من سلسلة من العلامات السينمائية (اللقطه وحركة الكاميرا وتكوين الكادر والمونتاج والانتقالات وغيرها) وبحكم العلاقات بين دال الصورة ومدلولها المتعلق بفضاء المؤول، وان فهم الدلالة هو مرحلة اخرى لدى المؤول تدخل في باب النقد والتفسير "ان فهم الدلالة هو مرحلة النقد والتفسير ويرتبط بشرعية التفسير التي تقوم على اثبات ان بناء القارئ للمعنى هو اكثر التفسيرات احتمالاً في ضوء كل ما يستطيع ذلك القارئ اكتشافه".^(٣٦)

ان القارئ الذي يتجاوز فهم المعنى اللفظي الى المعنى الدلالي هو ذلك المؤول الذي يستطيع ملء فراغات النص، وهذه هي الفكرة الاساسية في نظرية التلقي. ان فهم فلم ما لا بد وان يمر بمراحل متعددة، ولعل اهمها هو ذلك الفهم الذي يقوم على افق التوقعات، فهناك فهم قائم على معرفة قصدية مبدع الفلم ضمن بعدين: تاريخي ومعاصر. فالتاريخي هو ذلك الفهم الذي يقوم به متلق تاريخي كتب النص له، ففلم "الازمنة الحديثة" لـ (شابلن) كتب لمتفرجي الثلاثينات، اما البعد المعاصر فهو لقارئ معاصر لنص (شابلن) المكتوب في الثلاثينات، فالقارئ المعاصر لديه افق توقعات عام ٢٠٠٤ مثلاً. واذا ما بقي نص (شابلن) في حدود الثلاثينات فسيبقى نصاً مغلقاً لا تنفعه القراءة التأويلية بشيء، ولكن الفلم الذي يمزج التاريخي بالمعاصر سيكون له قارئ مؤول وهو المطلوب "القارئ الضمني الذي تخيله (ايسر) في كتابه الثاني عن نظرية التلقي القارئ الضمني The Impiled Recader في (١٩٧٢) "وهو القارئ القادر على مزج الأفقين أخق الماضي وافق الحاضر حتى يحقق تفسيراً يقوم على ملء فراغات النص وانهاء مراوغته"^(٣٧) ففي فلم "سبارتكوس" للمخرج (ستانلي كوبرك) هنالك افقان للتأويل: التاريخي من حيث ثورة العبيد ضد الرومان في بداية العقود الميلادية الأولى وهنالك الأفق المعاصر، افق القرن العشرين أو الواحد والعشرين وسيادة الثورات ضد العبودية والظلم. ولكن القارئ الضمني

حسب (ولفانج ايسر)، لا يمكن ان تكون علاقته بالنص، علاقة بالمضمون، انها علاقة بالوسيط التعبيري ايضا، ان النص السينمائي المفتوح ليس فقط يقدم نفسه على الصعيدين المعاصر والتاريخي كمضمون، ولكن كشكل ايضا، ان اركان العملية الهيرومنيوطيقية عبر الفهم والتفسير والتطبيق أفق التوقعات التاريخية والمعاصرة وغيرها من الدوائر الهيرومنيوطيقية التي جاء بها التأويل، تمثل تحديا كبيرا لمفهوم التأويل في السينما، إذ ان الأيقنة الكاملة في السينما، بما فيها الشريط الصوتي الذي يستمد مشروعيته من اتجاهه الى الصورة، لا يترك معنى او دلالة مطموسة طالما ان النص السينمائي يفتح ذراعيه لتلقي القارئ (المشاهد) في منتصف الطريق، فليست هنالك كلمات معجمية، كما في النص الديني، ولا حادثة تاريخية، ولا نص اسطوري يمكن الرجوع اليه لتفسير ما يعرض على الشاشة. ان السينما تصمم نفسها كي تلاقي القارئ - المشاهد في جلسة واحدة وبلا مرجعيات متوقعة منه، وبهذا فهي تؤكد كونها فنا من جهة حسب (ارسطو) من ان التراجيديا ذات نطاق معين او انها يجب ان تحقق التناغم والانسجام بين النهايات والبدايات بحيث لا تتباعدان حتى لا تغيب بعض الحقائق عن ذهن القارئ - المشاهد.

ومن جهة اخرى فان صناعة الفلم تضع في اعتبارها، ان تسد تكاليف الانتاج الباهظة، وهذا يعني ان الفلم للجميع.

اذا كان هذا حال تلقي الفلم، فاين هي الدائرة الهيرومنيوطيقية التي تتطلق منها؟ ولمن يوجه الفلم؟ واي مؤول يضعه في الاعتبار؟ ان التساؤلات تطول ولكن الباحثة تعتقد ان هنالك متلقيا ضمنيا يوجه له الفلم، ذلك الفلم الذي يغطي تكاليفه ويرضي مشاهده المتسلح بخبرة التأويل، وعليه فان الباحثة تترأى التضحية بالعنصر الصناعي والتجاري من الفلم وجماهيرية الفلم وتقوم باعتبار الفلم نصا معرفيا حاله حال كل النصوص التي تشكل الظاهرة الثقافية.

من المعلوم ان متلقي ومبدعي الأنشطة الثقافية الحقيقيين يعيشون في مجتمع الاستهلاك والحاجات الآنية، ومع هذا فان المدارس الفنية والادبية لم

تكف عن الظهور. وما زال المبدعون يتكاثرون، وهذا ما يجعل تأويل النص السينمائي عملية اختصاصية الى ابعد الحدود شأنها شأن الشعر والرواية والنقد والدراما والنشاطات التي ترافقها.

٢-٥- عناصر التأويل السينمائي :

النص الفلمي نشاط ابداعي يواجه التأويل عبر منطلقاته النصية المفتوحة، وبالتالي فلا بد لنا من نص ميزته انه يخضع للعملية التأويلية، وبهذا فتحن نستبعد النصوص التداولية حسب مفهوم (هابرماس) السالف الذكر. ونقترب من النصوص الاشكالية (التواصلية) لجهة بنائها الفكري والجمالي، عبر فهمها ومن ثم تفسيرها لاستخراج معنى النص اولا ودلالته ثانيا.

واذا تماهينا مع (تودوروف) على اساس، جوهر التأويل هو قراءة فعالة للنص، فسنجد ان (تودوروف) يقدم ثلاثة انواع من القراءة:-

"١- **القراءة الاسقاطية:** وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف او المجتمع، وتعامل النص كانه وثيقة لاثبات قضية شخصية او اجتماعية او تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول اثبات التهمة.

٢- **قراءة الشرح:** وهذه قراءة تلتزم بالنص ولكنها تاخذ منه ظاهر معناه فقط. وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. ولذا فان شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديله لنفس المعاني، او يكون تكريرا ساذجا يجتر نفس الكلمات.

٣- **قراءة الشاعرية:** وهي قراءة النص من خلال شفرتة بناءا على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص ولذلك فان القراءة الشاعرية تسعى الى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه ابعد مما هو في لفظة الحاضر.

وهذا يجعلها اقدر على تجلية حقائق التجربة الادبية، وعلى اثر معطيات اللغة كاكْتساب انساني حضاري قويم".^(٣٨)

ان القراءة الاسقاطية تخالف المبدأ الجمالي والمتعين بالتركيز على العمل الفني بذاته لذلك قال " كَأَنْتَ عن الشيء الجميل "انه شيء له غرضيه دون ان يكون له غرض انه مصمم بعناية لا يمكننا ان نعمل شيئاً حياله سوى ان نختبره"^(٣٩). ففي هذه المشاهدة - القراءة نفعل كل شيء دون ان نتحدث عن العمل الفني، فما الذي يهم فهم العمل الفني وتفسيره وتأويله اذا جرى التأكيد على المؤلف او المجتمع؟ ان العمل الفني هو الاساس ومرجعية فهمه انما تنبثق من داخله، واذا لم نجد هذا في الداخل قد نستعين بالخارج لتأويل العمل لا غير. اما قراءة الشرح فهي التي تبقى عند السطح الظاهري ولا تفعل شيئاً سوى تفسير ما نعرفه جميعاً.

اما القراءة الشاعرية تلك التي تدخل في باب التأويل عبر استجلاء بواطن النص بادوات معرفية للوسيط التعبيري الذي هو اللغة السيميائية والانفتاح على المرجعية الفكرية التي ينطلق منها. لذا فان

اية نظرية هيرومينوطيقية في مجال السينما لابد لها وان تتوجه الى تحديد معاني الفلم عبر عناصر اللغة السينمائية، وعبر تحديد المستويات السردية التي تسهم مع الوسيط التعبيري في انشاء المعنى، وهنا لا بد لنا من صياغة التراكيب الفلمية بما يجعلها مفهومه، ففي فلم "المريض الانكليزي" تبقى البنية السردية هي المقاطع الغامضة في الفلم فما بين سرد آني الى سرد إرتجاعي الى سرد إستباقي، لا يعود القارئ في سياق العمل الفني ما لم يعد إنشاء هذه التراكيب والسياقات وعلى حد قول الباحث (دريد شريف) فان هذه الصيغة هي صيغة نظام حركة تركيبية "تعمل على تداخل الازمنة الحديثة المختلفة، وجعلها ذات تاثير حسي مدرك للوحدة التركيبية الجديدة، وبذا فان زمن الوحدة التركيبية سيكون هو الزمن الجامع لافعال تحدث في ازمة متباينة

سواء في حدود اللقطة او المشهد^(٤٠). ومن ثم فان مرامي العمل الفني ومقاصده لا يمكن ان تتم الا باستخدام مصطلحات الفلم نفسه ففي فلم "اسطورة ١٩٠٠" من بطولة (تم روٹ) والذي يتحدث عن طفل لقيط ولد في احدى البواخر عابرات المحيط وظل داخل هذه الباخرة طيلة تسعة وثلاثين عاما وفي مشهد من مشاهد الذروة في الفلم، يُغرى البطل بترك الباخرة والنزول الى حيث المدينة

والاضواء، وهو الذي ما وطئت قدماه برأ من قبل، يبدأ المشهد بلقطة عامة من اسفل الى البطل وهو يتطلع مذهولا من على سلم السفينة الطويل جدا، ثم يتحرك نحو الكاميرا نازلا بضعة درجات، ثم قطع الى وجه صديقه الذي يقف في الطابق العلوي للباخرة، يراقبه متمنياً ان يكون النزول، ثم الى لقطة قريبة الى وجه البطل وهو منذهل، ينظر يمينا، ثم قطع الى حيث نظر بلقطة عامة لناطحات السحاب، ثم لقطة متوسطة له مترددا.

ان تقطيع اللقطات والحوار والمؤثر والاستخدام الخلاق لكل هذه المفردات بنى رؤية جمالية وفكرية لموقف الشخصية واي ترهل في اللقطات او الانتقالات بينهم سيجعل المعنى زائفا وسطحيا.

ان المؤول ما كان يصل الى هذه الخلاصة لولا معرفته بالوسيط التعبيري السينمائي، ومن ثم فان المؤول مسؤول مسؤولية كبيرة عن انضاج نظرية عامة في الادراك والفهم السينمائيين حسب تنظيرات (دلثاي) على نحو ما فعل (ارنهايم) في كتابه "فن السينما" و (جان ميري) في كتابه "علم نفس وعلم جمال السينما" ومجموعة المنظرين الاخرين منذ (منستر بيرج وايزنشتاين وبيلابلاز وكراكاور وغيرهم).

ان انفتاح نظرية تأويلية في الفن السينمائي لم تقتصر على تحليل وتفسير وفهم الافلام، وانما انضجت مجموعة من التأويلات لكيفية صناعة الافلام ومستوغات هذه الصناعة كفن وفهم لطبيعة وغاية السينما، واذا كانت الدائرة الهيرومينوطيقية حسب (دلثاي) مفادها بان فهم أي وحدة لغوية لا بد من فهم اجزائها، على شرط ان يكون لدينا حس مسبق بالمعنى الكلي، وتقفل الدائرة بان

فهم المعنى الكلي لا يتم الا بمعرفة معاني مكونات الاجزاء، وتطبق هذه الدائرية لاي اجراء تأويلي بين معاني مكونات اللقطة الواحدة وعلاقتها بالمشهد ككل في بحثنا عن المعنى، وبالتالي بتطبيق على العلاقات بين معاني اللقطات المفردة في الفلم، ومعنى الفلم الكلي.

٢-٦- النظرية الفلمية والتأويل :

ان منظري السينما قد استندوا الى نظريات معقدة في الادراك الحسي، وغاية الفن السينمائي، وكيفية اشتغال مفرداته مما يجعل المهمة امام المؤول السينمائي معتمدة على هذه المرجعيات النظرية في فهم السينما، والتي هي اساسية لاي تأويل فلمي، فالشكل الفلمي عند منظر مثل (منستيريرج) ينتمي الى التراث الشكلي، فالشكل باعتقاده ينطلق من عالم الظواهر حسب (عمانوئل كانت) "أي عالم التجربة الحسية حيث ترتبط الاشياء في الزمان والمكان والغرضية"^(١) وتأسيسا على هذا فالفلم مُنتج يخضع للتجربة وبؤرتها العقل. هذا المفهوم ليس بعيدا عن مفهوم (كانت) الجمالي ولاسيما فكرة الشيء في ذاته، بمعنى ان الفلم الحق هو فلم بلاغرضية، بعزل الدنيا بحد مكاني،

هو فتحة الاطار التي يسميها (مارسيل مارتن) نافذة وليست فتحة كفتحة المسرح، اننا كمتفرجين للافلام امام نافذة مفتوحة من الاعلى نسميها اطار ثلاثي الاضلاع، اما الضلع الرابع العلوي فيشكل عدم وجوده وسيلتنا للاندماج في عالم الفلم ومن خلاله يجري تدفق الفلم من اعلى الى اسفل، وهذه قيمة نوعية تؤكد فرادة التعبير الفلمي.

الضلع الرابع المزاح



الشاشة

وهذا تأكيد على فريدة الوسيط التعبيري المستقل لفن الفلم، وبهذا فان الفلم اصبح الفن السابع لانه امتلك وسيلة ووسيط تعبيري خاص به لا يشترك به مع فن اخر، وهذا شرط التجنيس الفني للفن السينمائي عبر خاصيته "السينماتوغرافية" ويستمر (منسترييرج) في حديثه عن الشكل الفلمي باعتقاده ان ليست كل الافلام تنتمي للجمال وقيمه وذلك في علاقته بالحقيقة "فالحقيقة تتميز بالتنظيمات الاولى للزمان والمكان والسببية"^(٤٢) والسينمائي ينقل من الواقع هذه التنظيمات ويستبدلها بما يمتلك من وسائل سينمائية لا تمت بصلة الى الواقع فتجعل منه حلما، فالشكل السينمائي محاولة السينمائي "قص قصة انسانية بالتغلب على اشكال العالم الخارجي، وهي المكان والزمان والسببية بضبط الاحداث على اشكال العالم الداخلي وهي الانتباه والذاكرة والخيال والانفعال وتصل هذه الاحداث الى الانعزال الكامل عن العالم العملي عن طريق الوحدة الكاملة للحبكة والمظهر الصوري".^(٤١)

وبهذا فان (منسترييرج) يمهّد لـ (ارنهايم) في مسألة الانحراف عن الواقع الذي ينقله الشكل السينمائي، بسبب من خصائص الوسيط التعبيري للسينما، وكذلك فهم (منستر بيرج) يقودنا لفهم (ميري) من ان السينما لا تنقل الواقع نفسه انما واقعا موازيا للواقع الحقيقي "فالواقع الفلمي لا يندرج في "زمان - مكان" مجرد. او ما قد يكون اقل مادية محسوسة من الـ "مكان-زمان" الواقعي، انه ببساطة يكون واقعا موازيا، لا هو اكثر حقيقة ولا اقل حقيقة من الواقع الاخر".^(٤٤)

ان منظري السينما الذين انطلقوا من الفلسفة وعلم النفس امثال (بيرج وارنهايم)، وتأثرهم بالجشتالت، صنعوا مقولات سينمائية مؤداها ان تميز فن الفلم يتأتى بسبب طبيعته التعبيرية القائمة على عدم استطاعته نقل الواقع كوجود فيزيائي مجسم، و(ارنهايم) عندما يؤكد على ان "الموضوع تابع للشكل، لتركيب الاشكال والالوان الذي يظهر في حالته الخاصة في اعمال مجردة غير محاكاتية".^(٤٥)

ونحن كمؤولين فيما اذا تابعتنا المدرسة الشكلية في فن الفلم لا بد وان نتسلح بمبادئها، نحن نؤول لاننا في وسط اللعبة الفلمية تماما، نحن ندرك ان الواقع الذي نراه محرفا بسبب من الوسيط التعبيري، ونفهم مع (ارنهايم)، ومن يؤمن بافكاره، ان قيمة الفلم هي قيمة شكلية بالاساس، فنكون لدينا شكلا فلميا عماده الاساس تحريف الواقع ليس باختيارنا نحن كما في فن المسرح، ولكن لان الوسيط التعبيري لا يعمل الا عبر تحريف الواقع من خلال اختزال الواقع عبر شريحة الفلم الى بعدين فقط، وحجم الصورة واطارها وغياب المتصل الزمكاني، وباختصار "المنظرون الانطباعيون مثل (ارنهايم) يقللون التاكيد على اهمية الواقع في الحكم على تأثير الفلم"^(٤٦)، واذا كان (ارنهايم) يبدو

عتيقا على التطورات التي طرأت على فن الفلم في الالفية الثالثة، فان روح كتاباته ما زالت تحظى باهتمام الفنانين المفكرين في السينما، فهو عندما يضع اربعة نقاط لشرح خواص فن التصوير السينمائي، فنكون عندها مرغمين على ان نتامل حقيقة جديرة بالانتباه وهي ان (ارنهايم) واضرابه يضعون فن الفلم في التباسات التأويل متقصدين ونظرا لكون النقاط الاربعة طويلة نوعا لذا ستقوم الباحثة بعرضها بتصرف:-

النقطة الاولى: عند التصوير بزوايا غير مألوفة، يزيد اهتمام المتفرج، ويجعل رؤيته اكثر مما يتيح الواقع له، والانطباع المتولد اكثر حيوية من واقعية الشيء، أي ان الاحساس الجمالي الذي يتكون لدينا، هو احساس جديد، وحسب ما يقوله (روجر فراي) منظر الشكلية في الفن التشكيلي "ان المشاهد للترتيب الشكلي للموضوعات سيشعر باحساس جمالي لم يختبره من قبل بمعنى" لكي ندرك الشكل وبالتالي نحس بهذا الانفعال، لا نحتاج الى ان ناتي معنا بشيء من الحياة او بمعرفة افكارها وشؤونها، ولا نحتاج الى ان نعتاد انفعالاتها وكل ما نحتاج ان ناتي معنا به هو احساس

بالشكل واللون، ومعرفة بالمكان ذي الابعاد الثلاثة"^(٤٧).

والنقطة الثانية: فان المبدع لا يصور الشيء ذاته فحسب بل يثير الاهتمام بصفات الشيء الشكلية ملاحظا ان الشيء يبرز اشكالا غير متوقع وان الشيء الجسم يصبح في شكل مستوٍ يضيف جماليات غير منظورة سابقة كالعمق الفراغي والضوء والظل.. الخ.

والنقطة الثالثة: ان اثارة المتفرج للشكل تجعله يتساءل هل هذا الشيء متميز؟ وهل يمثل كل الاشكال من نوعه؟

اما النقطة الرابعة: فان التصوير بزاوية مميزة للشيء يعني تقديم وجهة نظر خاصة لهذا الشيء وبذا فاننا نعمق من المعنى فيه^(*) وهنا فان المؤول يلاحظ مسالة جديرة بالاهتمام وهي ان قصد مبدع الفلم واضح تمام الوضوح في نوعية معالجته لموضوعه الفلمية،

ودور المؤول سيكون اكتشاف هذا القصد واسلبيه حتى يستطيع ان يمضي في تأويله للافاق التي تجعل العمل الفني مفهوما على نحو اكثر تيسيرا للتناول والتأويل حتى لو كانت المعالجة تسجيلية مباشرة لان اللغة السينمائية المثيرة للانتباه تمسك المتفرج "بشبكة من التلميحات والاحالات"^(٤٨). ان هذه الشبكة المعقدة من احالات الافلام النوعية لهي مجال التأويل المثالي، والا لما بقيت افلام (شابلن) و (ايزنشتاين) خالدة حتى اليوم.

ان مشهد "سلالم الاوديسا" في فلم "بوتومكين" لـ (ايزنشتاين) وهو يستعير كل انجازات الشكلية الروسية واكتشافات الجشثالت كمدرسة في علم النفس، ومن ثم تفجير اللغة السينمائية الى اقصى مدياتها، قد بقي خالدا كمشهد في فلم، وكذلك فلم "المدرعة بوتومكين" في تاريخ السينما خالداً ايضاً لكثرة احالاته وتلميحاته ذات المرجعيات المتعددة. هنا نرى ان التأويل السينمائي لا يستند على

(*) راجع رودلف ارنهايم، فن السينما، ت عبد العزيز فهمي، صلاح النهامي، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، ب.ت)، ص.ص ٥٠-٥١.

افاق نظرية فقط، بل لا بد من فهم عميق تطبيقي لفن الفلم حتى تجري تأويلاتنا في مجراها الصحيح.

ان انضاج نظرية فلمية اولاً، ونظرية تأويل للفلم ثانياً، عمليتان مترابطتان ترابطاً جدلياً، لان النظرية لا يمكن ان تصل الى غاياتها دون تطبيقات في الميدان، ولهذا فان تتبؤات (ارنهايم) عن عدم نجاح الصوت والالوان في الفلم مقابل الفلم الابيض والاسود والصامت "تبين بوضوح مدى تصلب اراء (ارنهايم) وقصور افتراضاته وان افكاره لم تكن سوى فرضيات لا تسندھا وقائع حية ملموسة"^(٤٩) والغريب ان كتاب (ارنهايم) "فن السينما" يعود الى اعوام الثلاثينيات، ولكنه لم يغير رايه في ضرورة الصوت واللون حتى نهاية حياته.

وهذا هو الفرق الكبير بين تنظيرات (ايزنشتاين) لفن الفلم وبين تنظيرات غيره. ان تنظيراته انبثقت من رحم الابداع الفلمي، لذلك كان توصله لنظرية فلمية يمكن ان نأخذ منها الكثير حتى بعد مرور كل هذه السنين، وما حديثة عن الذروة الاولى للفلم، وهي اللقطة الفردية باتصالها مع اللقطة المجاورة لتكوين البناء الفلمي كله باعتبار "ان كل لقطة لها جاذبية سائدة وكثير من الجاذبيات الثانوية في سياق الفلم"^(٥٠) وضيق (ايزنشتاين) باللقطة العامة لانها برأيه لا تضيف شيئاً للسينما لانها تشبه نظرة الانسان الطبيعية في الحياة وكانما (ايزنشتاين) يتفق هنا مع (ارنهايم) في وجوب ان تكون اللقطة مميزة حتى تؤثر، ولكن (ايزنشتاين) ذو الافق التطبيقي عندما يؤكد على القطع السريع واللقطات القريبة فكانه وهو المتوف في منتصف القرن الماضي يتبأ بحيوية سينما ما بعد منتصف القرن العشرين والوقت الراهن، بالقطع السريع وتدفق اللقطات وليس عجباً في انه وضع الايقاع السينمائي جنباً الى جنب مع الشكل الموسيقي، فهو يضع فناً يقونيا الى ابعد الحدود مع فن تجريدي الى ابعد الحدود وهو الموسيقى، والذي جرى ان تتبؤات (ايزنشتاين) تصب لصالح تأويله سينمائية مستقبلية لازدياد مناطق التجريد في الفلم النوعي الحديث "انه لامر بعيد عن

الحقيقة بشكل خاص، فيما يتصل بتلك المناظر والمشاهد لبناء سيمفوني حيث ترتبط اللقطات ارتباطا ديناميكيا، مطورة موضوعا عاطفيا عريضا اكثر من ارتباطها ببعض مشاهد من اوجه فكرة الموضوع، الامر الذي يمكن وحسب، ان يتطور في ذلك النظام المحدود وذلك التتابع المحدد الذي يميله العقل".^(٥١)

اما (بيلابلاز) فهو يتحدث عن الشكل الفلمي الذي تتضججه تلك الافلام التي تعطينا فرصة كبيرة لتأملها.

اما الواقعيون فان تنظيراتهم لفن الفلم لم يبق منها الا القليل الذي يعتد به، وهذا ما يؤكد الميدان التطبيقي.

ان (كراكاور) وحديثه عن "نظرية الفلم واستعادة الحقيقة الفيزيائية" واعتباره كل ما يتعلق بالسينما الانطباعية انما هو "زيفا في الجماليات المركزية للفلم"^(٥٢) واحاديثة عن كون الفلم "في جوهره امتداداً للتصوير الفوتوغرافي ويكتسب معه قرابته الواضحة لتسجيل العالم المرئي حولنا"^(٥٣) وان اهم الافلام الصالحة للوسيط التعبيري للفلم هي الافلام التسجيلية او الافلام ذات المسحة التسجيلية. وهنا لم يستطع (كراكاور) ان يفسر لنا لم تكون الافلام غير التسجيلية افلاما مؤثرة، وبهذا فاننا لا نستفيد من (كراكاور) في انضاج نظرية للتأويل الفلمي الا من باب الاحاطة بما قاله فقط.

اما فكرة (اندرية بازان) حول الميزانسين السينمائي الذي يعتبره اضافة نوعية لفن الفلم.

"بعبارة اخرى فان اللقطة الشاملة على طريقة عمق المجال التي يقوم بها المخرج المصري، هذه اللقطة التي لا تتخلى عن المونتاج.. ولهذا فان عمق المجال ليس بدعة يبتدعها المصور مثل استخدام مرشحات الضوء، او هذا النوع او ذاك من اساليب الازياء، ولكنه كسب اساس في الاخراج انه تقدم جدلي في تاريخ اللغة السينمائية وليس هذا تقدما صريحا فحسب ! ان عمق المجال اذا استخدم جيدا ليس وسيلة اكثر اقتصادا، واكثر بساطة واكثر دقة في نفس الوقت، لاضفاء القيمة على الحادث وابرار اهميته، ليس هذا فحسب، بل انه يؤثر، مع هياكل

اللغة السينمائية، في العلاقات الفكرية القائمة بين المتفرج والصورة، ومن ثم فانه لهذا يغير ويعدل معنى الفلم".^(٥٤)

اننا نتساءل هل تأطير فكرة الميزانسين اضافة نوعية لفن السينما، ام هو احد الوسائل النوعية في السينما شأنه شأن القطع السريع، والانتقالات، وزوايا الكاميرا وغيرها؟ فاذا كان هذا التأطير يسلك سلوك وسائل السينما، فانه ليس جديداً وليس فكرة تستطيع التأويل من خلالها وهذا يقودنا الى حدي النص الفلمي: السرد والشكل الذي يصلنا اليه.

ان التأويل السينمائي يجب ان يضع في حسابه تاريخية النظرة النوعية للغة السينمائية، بل ان حجر الزاوية في أي نظرية تأويلية هو في استشراف افق مستقبلي لما سوف تكون عليه السينما في المستقبل والا لاصبح الجهد التأويلي عبارة عن نظرات ساذجة في غاية الفن السينمائي ووسائله. واذا ما جئنا لـ (جان ميري) الذي يعد من الرواد المنظرين في السينما المعاصرة وفكرته الاساسية عن ان السينما دنيا تنظم نفسها في قصة "ان الرواية تنظم نفسها في الدنيا بينما السينما دنيا تنظم نفسها في قصة".^(٥٥)

من هذا كله ونحن نتحدث عن نظرية تأويلية سينمائية يتبين لنا: اننا لا نستطيع ان نفرض علما للتأويل (الهيرومينوطيقا) الا على الافلام النوعية سوءاً على مستوى اللغة السينمائية او الاسلوب او السرد. وان أي تأويل للفلم السينمائي لا بد له ان يستند على نظرية فلمية فيها الكفاية والضرورة، عبر معرفة كل التنظيرات السينمائية التي انصبت في مجال الفلم. وهذا لا يعني اننا متفقون مع كل المنظرين مع اختلاف مشاربهم، فقد نجد عند منظر معين ما نعتقده ركنا يستحق الالتجاء اليه، واخر قد عفى عليه الزمن، وهذا يقودنا الى مسألتين مهمتين هي:

ان ارقى التنظيرات السينمائية تلك التي ابتدعها منظرون لهم ولع بالتطبيق الميداني من جهة، ولهم استشرافات مستقبلية لحقيقة النوع الفلمي، اما

المسألة الثانية: فأن التأويل السينمائي يتجاوز حدود السينما الى الحدود التي تتعامل معها الافلام نفسها، من حيث ان السينما ظاهرة معرفية تتناول افاق رحبة من النشاط الانساني، في الاسطورة والتاريخ والثقافة والادب والعادات والتقاليد وصراع الحضارات والساينكلوجية والعلم.. الخ، فان المؤول السينمائي الجديد ليس ذات المؤول التوراتي القديم او المؤول للنصوص الدينية المختص، فالمسلم لا يجوز له ان يؤول نصا سينمائيا فيه رموز مسيحية من فكرة المخلص والصليب وغيرها دون ان يعرف ما اهمية هذه الرموز في التراث المسيحي، لانها ركن اساسي الى جانب نظرية في الادراك البصري للغة السينمائية هي التي تجعل من التأويل علميا ام لا، ففي فلم (بولانسكي) "السكين في الماء" الكاميرا تصور البطل في لقطة "كرين" وهو يستلقي على الارض متخذا شكل صليب، هنا يتظافر في هذه اللقطة القيمة الجمالية والوظيفية في حركة الكرين والقيمة الرمزية في حركة الممثل، كما يجب عند انضاج نظرية تأويلية سينمائية، ان تكون مرجعيات نظرية التأويل، عند اعلامها حاضرة، لاسباغ جهد تأويلي منظم على ما تقوم به من تأويل للفلم السينمائي.



هوامش الفصل الثاني

١. عبد العزيز حموده، المرایا المقعرة، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠١)، ص ٢٧٩.
- أف. آر. بالمر، علم الدلالة، ت مجيد الماشطة، (بغداد: الجامعة المستنصرية، ١٩٨٥)، ص ١٠.
٢. س. رافيندران، البنيوية والتفكيك، ت خالدة حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢)، ص ٢١.
٣. ١، ص ٢٩١.
٤. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٨)، ص ٣٢.
٥. المصدر السابق، ص ٣٣.
٦. ميشال لدغون، الاستعارة والمجاز، ت. صلاح صليبا، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٨)، ص ص ٢٧-٢٨.
٧. رولان بارت، "نظرية النص"، ت. محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي العدد (الثالث)، (بيروت: مركز الانماء العربي، ١٩٨٨)، ص ١٠١.
٨. وولف ديبيتر ستمبل، "المظاهر النوعية للتلقي"، ت. انفي محمد - سعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (الثالث)، (بيروت مركز الانماء العربي، ١٩٨٨)، ص ١٢٨.
- ستاندال، الاحمر والاسود، ت هنري زغيب، "الاحمر والاسوط" مقدمة كتبها كلود روي للنص، ط ٣، (بيروت: دار عويدات، ١٩٨٣)، ص ١٤.
٩. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ت. انطوان ابو زيد، ط ١، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٨)، ص ٨.

١٠. جيرار لودال، "بيرس اوسوسير" ت. عبد الرحطمن ابو علي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (الثالث)، (بيروت: مركز الانماء العربي، ١٩٨٨)، ص ١٢٠.
١١. بيار غيرو، السيمياء، ت. انطوان ابي زيد، ط ١، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٤)، ص ٣١.
١٢. القرآن كريم: سورة طه. آية ١٧.
١٣. القرآن كريم: سورة طه. آية ٢٢.
١٤. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨)، ص ١٦٧.
١٥. المصدر نفسه: ص ١٦٨.
١٦. رويجر بوبنر، الفلسفة الالمانية الحديثة، ت. فؤاد كامل، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧)، ص ٦٨.
- المصدر نفسه، ص ٨٤.
١٧. جون دوفر ولسون، ما الذي يحدث في هاملت، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص ١٢.
١٨. ١٣، ص ٩٠.
١٩. كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ت رثيف كرم، ط ١، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص ٢١٥-٢١٦.
٢٠. اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٨)، ص ١٩.
٢١. المصدر نفسه، ص ٨٦.
٢٢. المصدر نفسه، ص ١٠٥.
٢٣. فرد. ب. فيليب وجيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، ت. صدقي حطاب، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص ٤٤٢.
٢٤. المصدر السابق، ص ٤٥٥.
٢٥. روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، ت. سعيد الغانمي، ط ١، (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤)، ص ٣٩.

٢٦. المصدر السابق، ص ٤٠.
٢٧. مصدر سابق، ١١، ص ٨٩.
- يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، ت. نبيل دبس، (دمشق النادي السينمائي، ١٩٨٩)، ص ٣٧.
٢٨. جاك اومون، ميشيل ماري، تحليل الافلام، ت. انطوان حمصي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩)، ص ٩٦.
٢٩. المصدر السابق، ص ٩٧.
٣٠. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٢)، ص ١١٤.
٣١. المصدر السابق، ص ١١٩.
٣٢. المصدر السابق، ص ١١٩.
٣٣. المصدر السابق، ص ١٢٠.
٣٤. عبد الله الفذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية الى التشريرية، (جدة: النادي الادبي الثقافي، ١٩٨٥)، ص ص ٧٥-٧٦.
٣٥. ج. دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، ت. جرجيس فؤاد الرشيد، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٩)، ص ٢٨.
- دريد شريف محمود، الكيفيات الحركية لنظم بيئة الزمن في الفلم الروائي، (بغداد: كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩٩)، ص ١٤٣.
٣٦. مصدر سابق، ٣٩، ص ٣٢.
٣٧. المصدر السابق، ص ٣٠.
٣٨. المصدر السابق، ص ٣١.
٣٩. جان متري، علم نفس وعلم جمال السينما، ت. عبد الله عويشق، ج ٢، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٠)، ص ٤٧١.
٤٠. مصدر سابق، ٣٢، ص ١٦٧.
٤١. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت. جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص ٥٧٠.

٤٢. جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ت. فؤاد زكريا، ط. ٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ص ٢٠٤.
٤٣. روي ارمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ت سعيد عبد المحسن، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ص ٢٠٩.
- هنري اجيل، علم جمال السينما، ت. ابراهيم العريس، ط ١، (بيروت: دار الطليعة ١٩٨٠)، ص ١١٢.
٤٤. مصدر سابق، ٣٩، ص ٦٣.
٤٥. سرجي. م. ايزنشتاين، الاحساس السينمائي، ت سهيل جبر، (بيروت: ب.ت، ١٩٧٠)، ص ١٩٢.
٤٦. مصدر سابق، ٤٦، ص ٥٤٥.
٤٧. المصدر السابق، ص ٥٤٥.
٤٨. اندريه بازان، ما هي السينما، ت. ريمون فرنسيس، ج ١، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨)، ص ١٦٠.
٤٩. مصدر سابق، ٣٩، ص ١٩٦.



الفصل الثالث

التأويل والنص الشكسيري في السينما

في النصوص ذات الدلالات المفتوحة والتي تعد الزاد النظري والتطبيقي الهيرومنيوطيقا، تبرز اعمال (شكسبير) الدرامية في امامية الصورة من حيث ملؤها الدنيا واشغالها الناس على افاق هيرومنيوطيقية بعيدة الغور، ومتعددة الاجتهادات، فمنذ ان كتب (شكسبير) مسرحيته "هنري السادس - الجزء الاول عام ١٥٩١"^(١) وحتى اليوم لم يفتر الاهتمام بشكسبير وادبه "هنالك الاهتمامات الجادة والترجمات الى لغات العالم والدراسات المتعمقة.

لا يكاد يمر عام الا ويطلع الباحثون بناحية جديدة لم يسبق ان تصدى لها غيرهم. ويبدو ان ليس ثمة من نهاية لهذا البحث والتقصي"^(٢). اذا كان النص الشكسيري حقيقة له هذه الاهمية، فمن اين اتت له هذه المزية؟ وما الذي يجعله يصمد للزمن وتحولاته؟ او بالاحرى بقي الانسان عبر القرون شغوفا بشكسبير وعالمه، رغم الانقلابات العميقة التي مست بنيه الوضع البشري المعرفية والعقلية والنفسية.. الخ، كذلك مع كل تاثيرات الانقلابات الحادة التي طبعت الحضارة الانسانية، مثل اختراع الطباعة والثورة الصناعية والتكنولوجية والإلكترونية، وعصر الفضاء، وتغير المعتقدات. لمّ لم ينل هذا كله من المعمار الذي شيده شكسبير. ما هو السر في ان يبقى نص كتب في القرن السادس عشر، صالحا للعرض والقراءة على مختلف المستويات؟ ولمّ يخضع هذا النص لفعل القراءة بشكل مستمر؟ وما الذي يكتنف هذا النص من اسرار؟ هل النص الشكسيري يكتسب فرادته من كونه نصا شعريا وما يستلزمه من شروط صناعة

الشعر من جهة القافية والوزن والايقاع وموسيقى الكلمات؟. واذا كان الامر كذلك فما بالنّا نحن الناطقون بالعربية نستعذب هذا النص وهو قد فقد صنعة الشعر عبر الترجمة؟ بل ان هنالك مقاطع في ترجمات (شكسبير) الى العربية تبدو عبثاً على انسيابية النص في اثناء فعل القراءة، فما بالك بالمثل الذي سيقوم بالقاء هذا المقطع من على خشبة المسرح، ولناخذ (هاملت) مثلاً، ولو تصورنا انه في عام ٢٠٠٥ قام ممثل بالقاء هذا المقطع امام الجمهور:

"عربة الشمس العسجدية دارت

عشرين كره ثم عشرة

حول عباب نبتون المرير

وارض طلوس الكروية

والقمر قد دار بلالاً معار

ثلاثين اثنتي عشرة مرة حول الدُّنى

منذ ان جمع الهوى بين قلوبينا.

وهايمن جمع بين يدينا

برباطه الحلو المقدس"^(٣).

ان هذا المقطع بترجمته هذه لا بد وان يجعل إلقاءه فيه مكابدات الحوارات غير المرنة، التي لا تلفظ بسهولة بسبب انتماء مثل هذا المقطع في الترجمة على الاقل الى نوع من اللغة لم نعد نتكلمها كبشر معاصرين. واذن فان في اللغة الشكسبيرية في وضعها الاصلي وتوسلها بصنعة الشعر قد يجعلها مقبولة في اذن من يتكلم اللغة الانكليزية، مع ان الباحثين في الادب الانكليزي يعتقدون ان لغة (شكسبير) هي لغة خاصة من حيث اسلوبيتها وبلاغتها وشعريتها.

٣-١- مميزات النص الشكسبيري

١- ان النص الشكسبيري اذا اخرجناه من دائرة الشعر فانه يتحول باتجاه كونه ادبا دراميا، بمعنى ان ما يجعله صالحا ليس شعرية النص وانما فن الدراما التي ينطوي عليها، هذا النص مع ما يمكن بقاءه في الترجمة من مسحة شعرية اصلية، وعلى هذا فان قارئ النص في لغته الاصلية لابد وان يستشعر نكهة الشعر فيه فضلاً عن دراميته.

وان قراءة النص الشكسبيري خارج الشعر ترينا ما يأتي:

انه نص ممتع للقراء على شتى المستويات لانطوائه على شروط الدراما الكاملة، ومعلوم ان الدراما الحققة هي متعة بحد ذاتها، ويقول (لويس عوض) ان شكسبير قام بـ "اقتحام مجال الكوميديا في قوة واقتدار مما جعل هذا القالب المسرحي قالباً معترفاً به في الادب الانكليزي.... ٢- بناء الكوميديا على "الشخصية" بنائها حول شخصية محورية هي شخصية فول ستاف مما غير مجرى الكوميديا تماماً عما كان عليه من قبل، وقد كانت الكوميديا من قبل تعتمد على المواقف وعلى اللعب بالالفاظ وعلى نقد السلوك فاصبحت ببناء شخصية (شيلوك) في "تاجر البندقية" وبناء شخصية (فول ستاف) في "هنري الرابع" تقوم على كوميديا الطبائع"^(٤).

٢- ميل (شكسبير) الى الموضوعات التي تشكل ثوابت الوجود البشري مما لا يمكن ان تتدنر طالما بقي انسان على وجه الارض وموضوعاته هي عن السلطة والسقوط والشجاعة والغيرة والشك.. الخ مما لا يخلو منها انسان بشكل من الاشكال، ويقول (طاهر عبد العظيم) وهو يتحدث عن مسرحية "كيلوباترا" لـ (شكسبير) "جاءت مسرحية متسمة بالاصالة التي لا تتكرر وغنية بالايحاءات الدالة على عمق الفكرة وهضم المادة الاصلية وتمثلها خير تمثيل"^(٥) وهذا هو منحى شكسبير في اغلب كتاباته.

٣ - على ان اغرب ما في النص الشكسبييري هي الحبيكات الفرعية المتوهجة بشكل تضيف للمسرحية وهجاً دون ان تخل بخطها الدرامي الاساس، ولعل مشهد المسرحية داخل "هاملت" و(البهلول) في "لير" و(الساحرات) في "مكبث" ومنديل (ام عطيل) في "عطيل"، هذه الحبيكات الفرعية بقدر ضآلة المساحة التي تحتلها في النص الشكسبييري لكنها لوحدها انما تنمي دراما كاملة تعمق دراما الشخصية اصلا.

٤ - ان الصنعة الشكسبيرية قد اكتشفت مبكرا انها تستطيع ان تستعين باللامرئي مثل الاشباح والجن والهواجس والاحلام، كاحد الافعال الدرامية الاصلية يعد تحولها الى كيان مادي محسوس مثل تجسيد (الشبح) في "هاملت" وتجسيد (الساحرات) في "مكبث" وما يعنيه هذا من اثارة فضول المتلقي ودهشته عندما تتحول الاشباح الى قوة فاعلة في نمو الفعل الدرامي بطريقة جادة ومقنعة منذ ذلك الزمن.

٥ - لان (شكسبير) يعتقد باهمية شخصيته الرئيسية وما يجب عليها ان تقوم به من دور فاعل في مخاطبة المتلقي، وحتى لا يضطر للاسترسال في الحوارات الداخلية التي تحول الدراما الى مونودراما^(*)، يبتكر باستمرار شخصيات ثانوية تشاطر الشخصية اراءها وتوحي لها بافكارها، او انها جسور للوصول للمتلقي عبر شروط الفن الدرامي، مثل (حفار القبور) و(الجمجمة) و(البهلول) و(لير) و(الساحرات) و(مكبث) و(جنود الحرس) و(الحديث عن الشبح).

٦ - احتواء المسرحية الشكسبيرية على مواقف متغيرة، فما بين حب الى شبح الى سحرة الى مبارزات الى قتل الى جزيرة (بروسبيرو) السحرية الى المسرح داخل المسرح، الى تألق الانسان وافوله، كل هذا منسباً ضمن جوهر الدراما التي هي الصراع القائم في الكون كله.

(*) : المونودراما: مسرحية يؤديها ممثل واحد، قد يتقمص عدة ادوار او يبقى باستمرار يلقي حواراته لوحده.

٧- ان كل دراما شكسبير تؤكد وجود محترف للكتابة المسرحية بحيث يعرف بالضبط حدود فضائه المسرحي وعوامل القوة التي تجعل المسرحية متعة فكرية وبصرية وسيكولوجية.

يقول الناقد (باريت ويندل) عن (شكسبير): "في الفنون الجميلة، انه لعبقري ذاك الذي في الادراك والتعبير معا، في الفكر والقول، يقوم بعمله عزيزاً بحيث يبقى عمله ذا معنى بعد ان تكون الظروف التي انتجه فيها قد انقضت. ولذا فان عمل أي عبقري يتحمل ما لا ينتهي من التعقيب والتأويل، وكلاهما يتباين بقدر ما تتباين اجيال اللاحقين عن جيله، ويتباين بعضهما عن بعض"^(٦).

٨ - واذن فان النص الشكسبيري بشهادة عدد لا يستهان به من النقاد يحتل ما لا ينتهي من التعقيب والتأويل، والسبب هو سعة الحياة في نصوصه والتي يعالج مرتكزاتها الاساسية عبر محطات دالة، واذا كانت الدلالة "تصور ذهني لاشياء موجودة بالعالم الخارجي تتعلق بانتاج المعنى"^(٧) فان المعنى الشكسبيري عبارة عن علامات تطبع مجتمعه بالشكل النموذجي الذي ينطبق على كل المجتمعات الانسانية في خطوطه العامة لان الدلالة في اللغة تعني ان "اللغة نظام من الاشارات التي تعبر عن الافكار"^(٨) فاذا كانت اللغة نظام من الاشارات - وفي ترجمات اخرى نظام من العلامات - فان هذه العلامات - الاشارات - لها قواعدها ومقوماتها وهو ما تصدى لها شكسبير ببراعة متناهية النظر، وهذه العلامات مادامت مرتبطة بالمجتمع وافكاره، فان شكسبير ناقش الحياة كلها بعلامات اجتماعية خالدة، وما دامت العلامة متحولة ومتجددة فاننا قد دخلنا في منطقة الهيرومنيوطيقية مباشرة، لان العلامة معنى ملتبس من ناحية زاوية الرؤية، ووجهة النظر، والسياق الذي تاتي فيه، فاذا كان "ريتشارد الثاني" ملكا يعاني من الوحدة والوحشة، من حيث ان (شكسبير) يرى فيه "الملك مفصولا عن الآخرين بحكم وضعه، ولكنه بالوقت نفسه بصفته ملكا يمثل رمزيا الاناس الآخرين"^(٩) فما بين "ريتشارد

الثاني "الانسان والملك تبرز التناقضات الحادة التي يشعر من خلالها بانقسام حاد في ذاته. لقد اتفقنا ان "ريتشارد الثاني" علامة اجتماعية، ولكنها علامة من نوع خاص لان الملوك خاصين، ولكن كم من الاناس العاديين يستشعرون هذا الانقسام في دواخلهم بين دواعي الواجب ودواعي الذات. لذا فان التباس العلامة وارد، فهي تارة ملك، وتارة انسان، وتارة ذات خاصة موجودة في المكان والزمان المعينين، وتارة اخرى علامة مطلقة يمكن ان تكون موضوعا للنقاش في كل زمان ومكان. ولا نريد ان نسترسل اكثر مما اخذناه مثالا.

٩ - فالنص الشكسبييري شاء ام ابى قصد ام لم يقصد، يضعنا امام اطلاقية العلامة بالرغم من اننا كمتلقين محددين في المكان والزمان، عندها يبدأ اللعب على حبال السيرك، كم تستطيع القراءة الفاعلة ان تستشف من العلامة حياة اخرى لغير ما وضعت له اصلا، ولكنها تستمد مرجعيتها من وضعها المبدئي كعلامة وجدت في نص فيه قصد به المؤلف وحياة مجتمعه آنذاك. ما الذي تقدمه الشخصية الشكسبيرية؟ لقد قيل عن (شكسبير) انه يمسك مرآة "في مواجهة الطبيعة تعكس ابدية الفكر وابدية الانفعالات"^(١٠) بمعنى ان شخصياته مسلحة بفكر يصمد للزمان وبانفعالات لا تتغير درجتها على الرغم من تعاقب عشرات الاجيال منذ (شكسبير) الى الان، كمهمين يهمننا ان تناقش مسألة ابدية الانفعالات ملقين جانبا بالمسألة ذات الاشكالية الكبرى وهي ابدية الفكر فهل صحيح ان الانسان العادي في القرن السادس عشر -عصر شكسبير- يحمل ذات الانفعال الذي يحمله أي منا في الالفية الثالثة؟ ان الجواب البديهي ان هذه مسألة مستحيلة، وتزعم الباحثة ان الانفعال تكونه جملة من الشروط، تبدأ من المناخ وتنتهي بسر الوجود الانساني. فما انفعله انا لا ينفعله غيري، ولكن كيف استطاع (شكسبير) ان يوحي لمن قال هذا بانه يكتب لافكار وانفعالات ابدية، ان الحل في النص الشكسبييري نفسه، ولكن النص الشكسبييري وفي دائرة مغلقة يكتب عن اناس في عصرهم، والمختص هو الذي يسحب العصر من سجنه

في الماضي ويطلقه في الحاضر عبر فاعلية التأويل، فهاملت يتوقف عند حدود النص الشكسبيري القديم من حيث كونه اميرا دنماركيا وابن ملك ومملكة وغيرها من حركات المسرحية، ويتحول الى علامة اجتماعية مليئة بالطموح والمعرفة والشكوك، وتصب هذه الانفعالات مثلا في رغبة الانسان الازلية في انجاز فعل يؤكد انسانيته، ولذلك تمتلئ مسرحيات شكسبير بمناجاة الشخصية لضميرها، عبر تأسيس حقيقي لانسان سوي، لكن ما يحيطه، يحوله نحو الاسوأ او الاحسن.

ان الذي لم يتغير بالانسان هو ضميره، ايمانه بالعدالة، وبهذه الطريقة حلت قضية الانفعالات المنطلقة من افكار توجهها وتسيطر عليها سلبيات او ايجابا. ان شكسبير يقدم في نصه النظرة الكلية للوضع البشري، والتأويل الذي نتسلح به اتجاه النص الشكسبيري، انما يوقعنا في فخه، عبر التفاصيل الدقيقة التي يقدمها (شكسبير)، ليست كخطوط فرعية او مستلزمات جمالية ولكنها كجزء اصيل من الخط العام للدراما التي يكتبها، ان قارئاً مجتهدا لشكسبير يستطيع ان يرفع بعض التركيبات البلاغية من الحوارات التي يعتقد انها تثقل القراءة او العرض، ولكنه ما ان يتقدم باتجاه تفاصيل الفعل والحركة حتى يقف بمواجهة التأويل الملائم للمعنى الذي تضمه هذه التفاصيل.

١٠- ان النص الشكسبيري يدخل دائرة النص وليس العمل الادبي كما مر بنا في المبحث الثاني، بمعنى ان يتخلص من اسار حدود العمل المكتوب المحفوظ بين الغلاف والغلاف، وهنا فهو عمل مفتوح على معان متجددة طالما تجددت تفاصيل الحياة مع بقاء ثوابتها المعروفة، واذا كان العرض المسرحي يجعل الاساس في تقديم (شكسبير) هو نصه المعروف، محولا اياه من افق الكتابة والقراءة الى افق العرض، فانه يبقى عرضا محدودا لمحدودية المكان المسرحي ومحدودية الجمهور الذي يراه، وعدم مضاهاة التقنيات المسرحية لتقنيات وسائل التعبير المرئية.

في المسرح "يقرر المخرج ايقاع المسرحية غير ان إقاع المسرحية يرتبط بشكل لا يتجزأ مع حركة الممثلين، مع الميزانسين. يقرر المخرج الاصوات الموسيقية في المسرحية غير ان الموسيقى ترتبط على نحو لا يتجزأ بتعاملها مع الميزانسين. يتعامل المخرج في المسرح مع الضوء غير ان الضوء يرتبط بالميزانسين. وهكذا فان الميزانسين يرتبط مع كل عناصر النشاط الازعاجي، وهو يحدد تصرفات الممثل وهو بدوره نتيجة للنشاط التمثيلي فوق المنصة"^(١١).
ان الميزانسين المسرحي محسوب على اساس ان المتفرج ثابت لا يتحرك، وهكذا اخرج المخرجون وكتب الدراميون.

١١- ان النص الشكسبييري وجد حياته الجديدة عبر الفن السينمائي لتحويل النص الشكسبييري من نص مقيد بالمكان المسرحي الى نص ينطلق عبر شاشة السينما التي هي نافذة العالم. وكانما انتظر النص الشكسبييري اكتشاف السينما كي ياخذ النص مداه الارحب، ولكننا هنا في السينما انعطفنا خطوة جديدة ومعقدة باتجاه انفتاح التأويل على مديات لم يالفها النص الشكسبييري في حياته المسرحية السابقة لتعدد وسائل الفلم في تجسيد النص المكتوب واختلاف الوظائف والافكار والجماليات وراء استخدام عناصر اللغة السينمائية سواءً بمجموعها او كل على انفراد لان السينما وميزانسينها محسوب على متفرج متحرك من خلال عين الكاميرا، وسائل خاصة بالنوع السينمائي نفسه، من خلالها نرى العالم الديجيتيكي^(*). في المسرح المنفرج ينظر بعمومية ويستنتج الخصوصية بينما في السينما ينظر للخاص ويستنتج العام، "في المسرح عموماً، ينجح المخرج بتوصيل الفكرة بواسطة حركات الممثلين، بينما يوصل المخرج السينمائي الفكرة ذاتها، المحتوى ذاته مقيداً احياناً حركة الممثلين، مطوراً بالمقابل حركة الكاميرا"^(١٢).

(*) :كلمات دياجيتيك، وديجيز وضعها مجموعة من الباحثين باشراف اتين سوريو وتعني كل ما ينتمي، بمفهوم سهل، الى الحكاية المروية. راجع مارسيل مارتن، ص ١٩.

١٢- ان الكاميرا تدخل منطقة الشعر الشكسيري خاصة والشعر كفن ابداعي عامة، لقدرتها على الایحاء والتكثيف والاختزال، فلو تابعنا التراث المسرحي الشكسيري، لرأينا ان ظروف الكتابة المسرحية، تحتم على الكاتب ان يقسم المسرحية الى أربع فصول او ثلاثة، ويقسم الفصل الى مشاهد، ويحتاج ان يحدث توقفات وراء المشاهد او الفصول، لكي يتيح للعاملين في المسرحية ان يغيروا المنظر او ملابسهم، وما الى ذلك من مستلزمات هي في جوهر التأليف والعرض المسرحيان، ومن المؤكد ان هذه التوقفات ما لم تحسب بدقة، فانها ستتدخل في ايقاع العمل المسرحي وعلاقته بالازمنة الميثة او الفعلية داخل النص، ومن ثم انعكاسها على المتلقي.

في السينما التحول من مشهد الى آخر او من مجموعة مشاهد تعالج حدثاً (Siquense) يتم عن طريق الانتقالات، وهي "طرف الوصل في السرد الروائي، أي ارتباط اللقطات ببعضها البعض الآخر. ولما كان الفلم مكوناً من اجتماع عدد كبير من القطع المسجلة في أماكن شديدة الاختلاف وفي ترتيب لا علاقة له بسير الأحداث الطبيعي، وكان فن الفلم من جهة مؤسساً على تقطيع الواقع الممتزج بتركيز للزمن وبالوجود المكاني الذي يكون في بعض الأحيان محيراً، فانه من الجلي انه لا غنى للمخرج بوجه خاص عن العناية بتقدير مجموعة من المؤثرات البصرية او الصوتية هدفها خلق الشعور عند المتفرج، شعوراً واعياً او غير واع، بالتسلسل التشكيلي والمنطقي بين جميع اجزاء الواقع التي تكون الفلم"^(١٢)، ان هذه الانتقالات لا تستغرق من الزمن الا طرفة عين، بمعنى ان لا زمن فعلي ملموس في التغيرات ما بين لقطة واخرى ومشهد وآخر، ولان هذه الانتقالات بهذه السرعة، احتاج صانعو الفلم ان يمدوا في زمن الانتقال، فجعلوا بعض الانتقالات مشحونة بالدلالات عن طريق جعلها تستغرق زمناً طويلاً، مثل الظهور والتلاشي التدريجيان (Fade in fade out) والمزج (Dissolve) فاذا كانت لغة (شكسيري) كما هو موجود فعلاً، لغة متدفقة، مناسبة، متسلسلة تكمل حوارات الشخصية الاخرى، والحدث يقود الى الحدث، فكم كان شكسبير بحاجة الى سرعة الانتقال كي يحقق ايقاعه المتنامي الأخاذ؟.

ويقول (زيفريللي) الذي اخرج "روميو وجوليت" عام ١٩٦٧: "بعد ان تحيا عشر سنوات مع المسرح والادب، وتخرج شكسبير للمسرح. يبدو امرا طبيعيا ان تستكمل مع شكسبير في السينما"^(١٤) وهذه الطبيعة التي يتكلم عنها مخرج سينمائي مشهود له، لم تكن بتلك السهولة مع أي كاتب مسرحي، انه يتحدث عن (شكسبير) بالذات وتحويله الى السينما، وهذا يعني ان الكتابة الشكسبيرية هي الاقرب الى طبيعة الفن السينمائي من حيث ما من اشارات الى طبيعة هذا الفن. ان في هذا التحويل ما يغري بالتجاوز على النص الشكسبييري وجعله ينطلق بغير ما صمم له الكاتب المسرحي، لان في وسائل السينما من الامكانيات ما يجعل من السهولة ان تستبدل اجزاء من النص او تدخل في اشكالية تأويلية ما بين النص الاصلي والعرض السينمائي، وتصل اشكالية تأويل صانع الفلم الى الدرجة التي يستتكر فيها المؤولون ما فعله صانع الفلم، لانه لا يتفق والروح الشكسبيرية، وكمثال نورد هذا الاستلال لاحد منظري وكُتّاب ونقاد السينما (هوارد لوسون) الذي يقول:

"في فيلم هاملت الذي قدمه لورنس اوليفيه نرى انه أدخل تغيرات على مدخل البناء الدرامي للمسرحية ومن ثم فقد طرح هذا التغيير مشاكل هامة تتعلق بالعرض السينمائي والكثير من التفاصيل الصورية التي قدمها اوليفيه مشكوك في قيمتها. فاللقطات المبهمة للقلعة والمنصة التي ترقد فوق البحر تبدو غير ناجحة في خلق الحالة النفسية او نقل معنى رمزي، ولكن اعادة الترتيب هذا يستحق دراسة متأنية كمحاولة لترجمة الاسلوب الشكسبييري الى اللغة السينمائية"^(١٥) ويعترض (لوسون) على ان المشهد الافتتاحي في المسرحية التي يجري فيها اخبار الحراس لـ (هاملت) عن ظهور الشبح ولكن المشهد يختم بسطر لم يرد في المشهد الافتتاحي وانما في نهاية المسرحية وهو قول (مارسيلوس): "هناك شيء متعفن في دولة الدنمارك"^(١٦) وعندها تنتقل الكاميرا عبر ممرات القلعة وجدرانها حتى تقف على نافذة غرفة الملكة، وتنتهي بلقطة لسرير الملكة.

ان هذه اللقطة قد قفزت الى احد التأويلات المهمة لمسرحية "هاملت" من حيث يعتقد ان (هاملت) يتهم امه بالزنى، وهو امر لو كان حقيقة لما احتاج تأويلا، ولوضعه (شكسبير) صريحا في هذا المشهد. وان هذا المعنى، وهو معنى قد اقحمته الكاميرا الى عقولنا بلا مبررات "وبذا اصبحت الكاميرا شريكة بالتأليف بل ومتناقضة مع ما يريد المؤلف"^(١٧) ان تقديم النص الشكسبييري مؤولا من قبل صانعي الفلم يصطدم بعقبات كثيرة، لعل من اهمها ان النص الاصلي، نص لا يعطي نفسه ومقاصده مرة واحدة من ناحية ومن ناحية اخرى ان النص الشكسبييري شائع الانتشار والتاثير لدى الكثيرين من غير النقاد حتى. لذا فان الخبرة بمسرح شكسبير غير كافية عند تحويله الى السينما بل يجب ان توازيها خبرة بالوسائل السينمائية التي تجعل اختيار نص يعنيه لشكسبير خاضع لمطالبات السينما توغرا في وتخليص النص من قيود المسرحية التي صنع فيها في الاصل.

١٢- يبدو ان النص الشكسبييري لا يقبل المصادرة على المطلوب، أي نبدأ بتأويلنا اولا ثم نستمر لاثبات هذا التأويل او عرضه، ان كاتبنا مثل شكسبير يصنع لنا حدثا يقود الى اخر، وحتى تنتهي لدينا الحكاية ونحن نختار ما نؤوله اخيرا، لان النص الشكسبييري اساسا نص مفتوح الافق على شتى التأويلات فكيف يمكن ان يرضى المتلقي بتأويل أوحده؟. لو قمنا بمراجعة بسيطة للمشاهد الافتتاحية لمسرحيات (شكسبير)، فسنجد ان المسرحية لا تقوم على تأويل واحد، بل ان الجو العام الذي يطبع المسرحية هو اطار يضم كل التأويلات المحتملة، وهي كلها تبدو لاول وهلة على الدرجة نفسها من الهمية، ولكن اهميتها نابعة من كونها - أي التأويلات - متجاوزة، ومتعة النص الشكسبييري في تجاوز احتمالات التأويل المختلفة، ففي "هاملت" مثلا المشهد الافتتاحي يظهر فيه شبح للحراس، هذا الشبح هو الملك والد هاملت الذي توفي منذ شهر كما يخبرنا المشهد اللاحق، مع حوارات للحراس عن الوضع السياسي في المملكة وتأثير الاشباح على الناس وعلى الكون، ثم القرار باخبار هاملت،

والمشهد الثاني، صالة العرش وتوسلات الملك عم هاملت ووالدته الملكة الى هاملت بان يتخلص من الحزن مع اشارة من هاملت كونه غير موافق على كلام عمه، وفي المشهد الذي يليه، اول مناجاة طويلة لـ (هاملت) تكشف مرة واحدة عن خفايا هذا الكائن وهي التي تبدأ بـ :

"ليت هذا الجسد الصلد..." (١٨)

ويشير ايضا باصابع الاتهام الى امه التي ينعتها بالفاسقة الزانية، وفي هذا المشهد ايضا، يجري حديث بين (هاملت) و (هوراشيو) بان يكتم امر الشبح عن الجميع، ويبدو في نهاية المشهد ان (هاملت) يبحث عن مبرر لظهور الشبح الذي يعتقد بان اثم ما هو الذي اثار ظهوره.

"روح ابي تحت السلاح؟ ليس كل شيء على ما يرام
لعل في الامر سوءاً. ليت الليل يقبل الآن
حتى تلك الساعة استقري يا نفس
ما من اثم الا وسيبدو
مهما احتجب

ولو غمرتها الدنيا بأجمعها عن اعين الناس" (١٩).

فيما ذكر لحد الآن تظهر لنا جملة اشارات وهي:

أ - ظهور الشبح المقلق في دولة الدنمارك المضطربة.

ب - استخفاف (هاملت) بكلام عمه وامه الخفي.

ج - اشارته الى ان مظهره لا يوحي ما بدواخله.

د - مناجاته الطويلة عن رغبته بالانمحاق والتلاشي.

هـ - ثم المناجاة المحيرة والغريبة والتي فحواها، الطلب الى نفسه بالاستمرار، وان الاثام سوف تظهر مهما خفيت.

ان هذه النقاط الخمس تبدو متناقضة، وان (هاملت) لم يحزم امره بعد، على الرغم من استخفافه بعمه واتهام امه بالزنى، ولكنه يريد ان يبحث عن شيء، عن اثم، واي اثم اكبر مما اشار اليه (هاملت)؟ ان في معالجة (لورنس اوليفيه) لـ "هاملت" في فلمه المعروف، وتاكيدته على فجور الأم يتلاشى تماماً في المشهد الثاني من النص الشكسبيري اشارته لاستقرار روحه، وان الاثام ستظهر عاجلاً أم آجلاً.

ان النص الشكسبيري، نص مكتوب للناس، وقد وقع بيد الذين يريدون تحميل النص بما لا يحتمل، فخرجوا برؤى وافكاراً فلسفية فوق طاقة النص المسرحي وشخصياته، والا فليس من المعقول ان يكتب (شكسبير) في القرن السادس عشر او السابع عشر نصوصاً فوق طاقة جمهور مسرح شكسبير والذي يشكل العامة غالبية. فلو كان (هاملت) كما يفسره النقاد بهذا الإشكالية لما لاقى قبولا في تلك العصور الماضية. ويقول الكاتب والناقد المسرحي (علي عقله عرسان) عن تجربته مع مسرح شكسبير ما يأتي: "على الذي تعامل مع شكسبير يجب ان يعرف طبيعة المسرح الشكسبيري كي ينطلق الى فضاءات اخر، على ان لا يكون مجافياً كلياً لروح العصر وروح البيئة، ومن ثم ان الاقتناع في شكسبير والمعرفة بعصره عاملان اساسيان في التعامل مع النص، ولكن اعتبار النص الشكسبيري مسودة اضيف لها ما اشاء، هنا لم يعد شكسبير وانما نصٌ جديد"^(٢٠) ان شأن النص الشكسبيري شأن غاية في الخصوصية، تلك خصوصية ان يوفر النص جمهوراً يدفع تكاليف انتاجه وعيش القائمين عليه. ولا يستطيع هذا ما لم يجلب الجمهور المتاح له من عامة وخاصة، وهذا هو شان الفلم السينمائي اليوم فهو مصنوع لجمهور مختلف اشد الاختلاف، فيراه المختص والمتفرج العادي، لذا فان ما فات المؤولين هو ان شخصيات شكسبير مفهومة على اكثر من صعيد فكري يستطيع العادي من الناس ان يتعاطف معها، وكذلك المختص، وفي حالة (هاملت) كونه نبيل الشاعر، ويمتلك وعياً كبيراً، وهو رجل دولة من الطراز الاول، كان لا يريد ان يصل الى السلطة على دماء امه وعمه، بل

اراد ان يفضحا نفسيهما حتى يرتقي العرش بكل النبل المطلوب. ان اشكالية تأويل النص الشكسبييري نابعة من قضيتين رئيسيتين الاولى.

١٤- ان النصوص الشكسبيرية مكتوبة بفرادة مهيبة وابداعية عالية، لان (شكسبير) كما يروى عنه، ممثل وصاحب مسرح ومخرج. فهو ادرى بخفايا الفن المسرحي من حيث تقبل الفكرة والمتعة التي يوفرها للجمهور ومن ناحية اخرى هو شاعر موهوب، لذا فان موهبته وخياله قد جعلته يعرف سر الخلود لاي كتابة ابداعية، اما القضية الثانية: فهي قضية شائعة، وهي ان النص الذي يعطي نفسه مرة واحدة، هو نص ميت لذا فان (شكسبير) يعتمد اخفاء مقاصده الرئيسية في نصه لصالح شحذ اهتمام المتلقي العادي، وشحذ تفكير المتلقي الخاص في معرفة المرامي النهائية للنص.

واذا تفحصنا نصا شكسبيريا ما فسنجده الاحاويل التي يضعها (شكسبير) في الحوارات والمناجاة والفعل المسرحي التي تجعل من حل هذا اللفز متعة في حد ذاتها، ولناخذ مثلا "عطيل" ومشهد قتل (دزدمونة) بالذات، لنرى مناجاة (عطيل) التي تبدأ بما يأتي:

"انه السبب، انه السبب، ايتها النفس

لا تجعليني اسميه لك، ايتها النجوم الطاهرة

انه السبب، غير اني لن اسفك دمها،

ولن اخدش ذلك الاله اب الابيض كالثلج الاملس،

كرخام التماثيل

ولكنها يجب ان تموت والا فانها ستخون المزيد

من الرجال، اطفئ النور، ثم.. اطفئ النور

اذا اطفأتك ايتها الخادعة الالهية

بوسعي استعادة نورك من جديد

اذ انا ندمت، ولكن اذا اطفأت نورك انت
يا أبرع نسق صنعته الطبيعة بروعتها.
فاني لا اعرف اين تلك النار البروميثية التي
يوسعها اشعال نورك من جديد. ان قطفت الورد
لا تستطيع ان اهبها نمو الحياة ثانية،
ولا بد لها من ذبول.
شأشمسها على الشجرة..
(يقبل دزدمونه)
يا نفسا عاطرا يكاد يغري
العدالة بان تكسر سيفها ب قبلة اخرى، واخرى..
هكذا كوني حين تموتين، فأقتلك.
واحبك بعدها.. قبلة اخرى، وهي الأخيرة..
ما كانت حلاوة فاتكة كهذه. يغلبني البكاء،
ولكنها دموع قاسية.. هذا الحزن دلوي
يضرب من يحب.. ها هي تستيقظ"^(٢٠)

ان هذه المناجاة عند سرير (دزدمونة) هي اعلان بالقتل. نية بالقتل؟ هل
هي مواصفات انسان يريد ان يرتكب جريمة كبرى؟ ولنقل انها هكذا، من
يستطيع ان يدين قاتلا يتحدث عن ذلك "الاهاب الابيض كالثلج، الاملس كرخام
التماثيل" او ان يتحدث عن "ابرع نسق صنعته الطبيعة بروعتها" او يتحدث عن
"النار البروميثية التي تستطيع اشعال نور الضحية من جديد" او الورد، النفس
العطرة او على العدالة ان تكسر سيفها او الفعل الدرامي المتمثل بالقبل التي
يكيها للمرأة النائمة على السرير، لم يختتم عطيل والمفترض به انه قاتل، قاسي

القلب، مناجاته بقوله: "يغلبني البكاء، ولكنها دموع قاسية.. هذا الحزن علوي، يضرب من يحب..".

انني ازعم ان قاتلا من هذا النوع ليس بقاتل، انه يتصرف بعاطفتين متناقضتين (وهذا جوهر الصراع الدرامي الذي يجيده (شكسبير)، هاتان العاطفتان احدهما فريدة في النوع الانساني وهي الحق، والانسانية قطعاً. والثانية عاطفة لا تمت للنوع الإنساني) ولكن الانسان مدفوع اليها بسبب الشر الذي يحيط به انه قتل وليس قتل، انها جريمة وليس جريمة، انها احبولة شكسبيرية كي يستثير عاطفة الجمهور على الابرياء الذين يقتلون ابرياء، مما يجعلهم يركزون على النوع الانساني، وليس على القتل، لان القتل في "عطيل" موجود طالما تطالع شخصية مثل (ياغو) تقطر لؤماً وحقداً، وهكذا نشهد لشكسبير بايجادته صناعة اليقين وضده، الانسان في صورة قاتل والقاتل وهو يتصرف مدفوعاً بالانسانية، ويستطيع النص الشكسبييري ان يصل هذا بالكلمات ويجسد بالفعل الدرامي على المسرح على الرغم من محدوديته فماذا لو عبرنا الى الفن السينمائي، وراء وسائله التعبيرية، كم ستضيف اللغة السينمائية الى تضاريس النص الشكسبييري؟

٣-٢- شكسبير سينمائياً

ان النص في السينما، نص متجدد على مدى استمرار العرض، ان كل لقطة تولد اللقطة التي يعدها للانغمار في الشكل الفلمي الذي هو قائمة لقطات الفلم. فكل لقطة هي مادة البناء الاولى للفلم، وكوحدة بناء فان لها صلادة ووجود بحيث يرتكز الفلم عليها، فاللقطة هيكل الفلم ومادته ومحتواه "ان اللقطة باعتبارها موضوعاً ومادة للتشكيل تعتبر اكثر صلادة من الجرانيت، وهي صلادة خاصة بها وحدها، وحيث يصبح اصرارها على الاثبات الكامل للحقيقة متصلاً في طبيعتها. ولكن هذه الصلادة التي هي عنيت ثراء وتنوع اساليب المونتاج، حتى اصبح المونتاج اقوى وسيلة للصياغة الخلاقة"^(٢١)، ومن هنا هذا يتبين لنا ان في

يد صانع الفلم لوائح تسجل الحياة على شكل لقطات تكون زمن العرض المرئي، وتختلف اعداد هذه اللوائح - اللقطات من فلم الى اخر "ان هناك افلاما استثنائية تحتوي على عدد من اللقطات مرتفع جدا ٢٢٢٥ في اكتوبر لايزنشتاين او على العكس من ذلك ضعيف جدا (٧٣ في ((اغنية الهند)) لمرغيت دورا حوالي العشرين في بعض افلام ميكلوس جانكو). ولكن الفلم المتوسط المدة يضم ويتراوح بين ٤٠٠ و ٦٠٠ لقطة^(٢٢) وهذا الاغراء الكبير للمبدع السينمائي يجعل من افكاره متجسدة بعدد لقطات الفلم، فاذا كان يتعامل مع نص شكسبيري، فهذا يعني ان الفرضية المفرية للتأويل، ولخلق المعادل الصوري لكلمات وجمل الكاتب، بقدر لقطات فلمه، واذا ما اراد ان يؤول فانه يستطيع ان يشبع رغبته بالتأويل المستندة على نص لا يضاهي من حيث اللغة المحكية والخيال الخلاق والمضامين المتنوعة، (تلك هي ميزة النص الشكسبيري) واذا ما اعتبرنا ان اللقطة هي وحدة السرد الاولى فان جميع اللقطات في نسق كلي النقطة الحيوية لفن السينما، معبرا عنها بالمونتاج، ولذا فان التأويل في السينما هو غيره في المسرح. فالتأويل المسرحي اجمالي ذو مفردات قليلة وهي المشهد والفصل، ومهما كانت التقنيات المسرحية فالمشاهد تبقى قليلة لانها تحتاج الى شغل حقيقي على خشبة المسرح مثل اخراج الديكور وادخاله، وتبديل ملابس الممثلين.. الخ، ولكن الفلم السينمائي ليس بحاجة الى هذا الجهد البشري الذي ياخذ من زمن العرض، ان زمن العرض السينمائي لا علاقة له بالتحضيرات المسبقة ناهيك عن طريقة السرد السينمائي التي بإمكانها ان تحيل الى صور ليس لها علاقة بالزمان والمكان، فاللقطة المتقطعة التي تدخل على سياق متصل من اللقطات، تمتلك من الايحاء وقدرة التأثير ما لا يستطيعه العرض الدرامي على المسرح، وهذا طبيعي لاختلاف الوسيطين التعبريين بلا انتقاص احدهما من الاخر، ففي "هاملت، ٢٠٠٠" لم يكن هنالك تأويلا لفكرة او مغزى لمسرحية، وحقيقة كانت هنالك معركة تأويلية تبدأ من الاولى حتى الاخيرة، اننا كمتلقين كنا نصفي بصريا لتأويلات الملابس والماكياج والديكورات واللغة والاماكن والسينوغرافية في المستوى الاول، اما في

المستوى الثاني فالمعركة التأويلية في الجبهة الثانية تتبثق من وسائل الوسيط التعبيري الابداعية، فلقطة قريبة لوجه (هاملت) ولقطة تفصيلية الى يده وهي تحمل كاسا مملوءة للنصف يضعها امام وجهه، فعندما تنظر الكاميرا اليه وبفعل انكسار الضوء لانتقاله في اوساط مختلفة، يظهر وجهه متكسرا، وهذا ما يمكن ان يجده المتلقي عبر عدسه الكاميرا، واي وسيلة تريد ان تظهر هذا التفلطح فهي وسيلة يعوزها الكثير من السلاسة.

١٥- ان النص الشكسيري اساسا ملء بشراك التأويل وتزعم الباحثة ان كل كلام الشخصيات في النصوص الشكسيرية هو كلام حمال اوجه، ولنعد الى "هاملت" وهو النص الاكثر شهرة وتداولاً، ولننظر الى اشكالات كلام (هاملت) حواراته ومناجاته:

في المشهد الاول من "هاملت" والحوار بين (هوراشيو) و(مرسيلس) يقول (مرسيلس): "لم هذه الحراسة الدقيقة الشديدة يكذبها كل ليلة ساكن هذه البلد ولم تصب كل يوم هذه المدافع النحاسية وتشتري من الخارج معدات الحرب"^(٢٣).

ان (مرسيلس) جندي كما تقدمه المسرحية او المفروض هو الاولى بان يعرف سر الحراسة الدقيقة، والمدافع النحاسية التي تصب، واذن فان حوار هذا لا بد وان يخفي شيئاً ما وعلى المؤول ان يحل هذه الاشكالية او اذا انتقل الى شخصية اكثر اهمية في المسرحية مثل:

(روزتكرانتز) الذي يقول رداً على قول (هاملت) بان الدانمارك سجن يرد عليه: "اذن فالدنيا كلها سجن"^(٢٤).

فهذا الصديق الذي يتملق ولي العهد، باعتبار ان الدنمارك هي الدنيا ونحن لا نتبين على وجه الدقة، لما يقول هذه الجملة، وهو الذي اخذ على عاتقه ان يكون جاسوس الملك ومنفذ مشيئته بقتل (هاملت). او ردود (هاملت) الملفة على عمه وامه ويولونيوس وحديثه الاشكالي مع (اوفيليا).

١٦- ان النص الشكسيري نصا مثاليا لردود الفعل المتأملة العميقة لا ردود الفعل التي تتجسد في الفعل الدرامي المعروف، ولذا فنحن في حاجة عميقة لان نتمعن في وجوه الشخصيات الشكسيرية، ان نتمعن في ايماءاتهم وهمسهم وحركة عيونهم، واذن فصانع الفلم امام فيض من المادة التي تدخل في دائرة التأويل، فهو عندما يستخدم اللقطة القريبة والقريبة جدا، فانه يضعنا مباشرة امام سحر وفراة هذا النوع من الحياة الذي لا يستطيعه فن غير السينما. ولنا ان نتصور وجه طفل يعلوه النمش وهو يطرف بعينه مندهشا. ان هذه اللقطة تتبض بحياة حقيقة وهي مرآة المشاهد الى عوالم الشخصية، ولو تصورنا "مكبث" وهو يقول:

"لقد اوثقوني بخشبة: فلا استطيع الهرب،

وعلي كالدب ان اقاتل حتى نهاية الجولة

من ذاك الذي لم تلده امرأة؟ رجل كذاك

علي ان اهاب دون سواه". (٢٥)

ان (مكبث) هذا الجبار العنيد الطموح، يستطيع على خشبه المسرح ان يلقي حواراه بالطريقة التي يتيحها له الاخراج، ولكن بالفلم السينمائي تزعم الباحثة ان لقطة قريبة لوجه (مكبث) بالخلفية التي نعرفها عنه سيكون لها تأثير يؤكد اشكاليه تأويل هذه الشخصية، واذا انتقلنا الى خطوة اخرى هي اشكالية التأويل السينمائي للنص الشكسيري فتزعم الباحثة ان حركة الكاميرا، وهي تعين موضع الشيء ثم تتحرك نحوه، حاصرة اياه او متمعنة فيه بالسرعة العادية، او البطيئة، او الخاطفة، كل هذه الحركات او السرعة لها مدلول خاص، ومن ثم تأويل يطبع كل لحظة من بناء اللغة السينمائية في الفلم، لان كل علامة في السينما تأويل وهذا ما يقوله (هانس روبرت يوس) الذي يعتقد انه بمجرد لفظ العلامة اللغوية او "ان كل قول، ايا كان يعد تأويلاً". (٢٩)

ولناخذ مثلا من فلم "باريس والآخرين" للمخرج (كلود ليلوش) كما يأتي:

١- ل/ع البطل والبطلة في ملابس الزفاف، ترمي البطلة باقة الزهور على الاصدقاء المحيطين بهما، ثم يصعدان السلم الحلزوني خلفهما، تتسحب الكاميرا تاركة الجمع متابعة لاثنتين بحركة (بان) الى اليمين، ثم زاوية اعلى من مستوى النظر للكاميرا التي تتابع الصعود ثم ترتفع الكاميرا شاقوليا بحركة (كرين) وتستقبلهما في اعلى السلم، ثم حركة (شاريو) تتابع الاثنان وهما يتراکضان سعيدين في ممر الطابق العلوي حيث نراهما من صف النوافذ المتتابعة وحالما يصلان الى باب يؤدي الى ردهة، تدخل الكاميرا من النافذة بحركة (كرين) متابعة البطلين وهما راقصاً باليه يؤديان حركات انسيابية جميلة ملأها الفرح.

اما التكوين السينمائي فشأنه شأن المكان السينمائي اما ان تتحقق أمامنا بطريقة مباشرة، فاللقطة ترتب فيها الأشياء بطريقة توجه عين المشاهد إلى ما هو أكثر أهمية في اللقطة من ناحية ومن ناحية أخرى ترتب الأشياء بحيث يتحایل صانع الفيلم على البعد الثالث فيعطي إحساساً به من خلال المستوى الأمامي للصورة ووسطها وخلفيتها.

ويطرح التكوين مسائل أخرى غاية في الأهمية لصالح تأويل النص الفلمي فاذا رأيت (روسبيرو) في جزيرته السحرية في مسرحية "العاصفة" فهو "ساحر يتفوق بفنه على عالم الطبيعة عن طريق السحر المقدس"^(٢٧)

فانك لا بد وان ترى الجزيرة بعين العدسة السينمائية، لان حدث "العاصفة" هنا اكبر من ان تستوعبه خشبة المسرح، لان ما يتفق معه سحر الدور الخلاق لآله التصوير، من حركات وزوايا تصوير واحجام لقطات وتكوين في الكادر ناهيك عن الشريط الصوتي فيما اذا استغل بشكل خلاق، فهو يستطيع ان ينقل كلام المسرحية وهو اهم ما فيها مع التنوعات التي يتيحها لاقط الصوت (المايكروفون) كتقنية، دون الشعور بالمبالغات التي يلجأ اليها المسرح في تضخيم الصوت او مضاعفته (الايكو Ecco).

إن الصورة السينمائية وهي غاية الفلم الأساسية، عندما تستعين بالصوت فإنما تلعب على حقل دلالي آخر يدعم المعنى ويشغل متجها إلى الصورة، وليس بديلا عنها، ولا يأخذ الصوت أهميته المعروفة في الحقل المسرحي منه في الفن السينمائي، وقيل قديما إن الفنان المسرحي عبارة عن صوت مدرب، بينما الشريط الصوتي في الفيلم تأكيد لصدق ما نراه من صورة حتى لو كان الفيلم سريالياً لأن الصورة السينمائية تمتلك من الاقناع ما تجعلنا نكون ذاكرة معرفية أكبر من حدود تجربتنا الحياتية، لا بل إن الصوت قادر على الإيحاء بصور ذهنية أخرى تضاف للصورة التي نراها على الشاشة، ففي فلم تسجيلي عن تايلند عرضته قناة الحرة الفضائية يظهر في الكادر نصب تذكاري مطعم بجداريات نحتية لمقاتلين تايلنديين من العصور القديمة، قاموا بتحرير بلدهم من البورنيين الغزاة، ويتحدث الصوت من خارج الكادر عن الطمأنينية والهدوء التي تغلف المنطقة التي تفرضها الصورة. يقول المعلق: "إن هذا النصب التذكاري لا يتناسب والدعة والاطمئنان التي تعيشها هذه المنطقة من تايلند، وتبدأ الكاميرا بعرض تفاصيل جدارية نحتية للمقاتلين وهم مدججون بالدروع والأسلحة في حين يمتلئ الشريط الصوتي بصليل السيوف وصيحات الحرب"^(٢٨)، فنحن هنا نرى صورة مع صوت مضافة لها جعلها ذات معنى مضاعف، أي انتقلت من المعنى إلى الدلالة.

١٧- إن النص الشكسبيري سواء أكان مقروءاً أم عرضاً درامياً أم فلماً سينمائياً يبقى هو النص الأساس الذي تطاله التأويلات والاشكالية هنا هي: أي تأويل يستند إلى الروح الشكسبيرية من حيث اللغة ورسم الشخصيات وبناء الحدث والفعل الدرامي والتصرف بالقصص المزدوجة التي يحويها النص الشكسبيري مثل مشهد المسرحية في "هاملت" التي هي تشبه المسرحية الأصلية، وكما يقول (برادلي): عن المزدوجات في مسرحيات شكسبير "إن المؤامرة الثانوية تسد النقص في قصة كانت ستكون من دونها هزيلة بعض الشيء كما أنها تزودنا بتباين له دوره المهم بين أشخاصها وأشخاص

المؤامرة الرئيسة التي نجد ان قوتها وقوامها التراجيديين يزدادان سموا بمقارنتها ببنيان المؤامرة الثانوية التي هي اضعف^(٢٩).

وهذا ينطبق ايضا على مشهد مسرحية داخل مسرحية (هاملت) بمعنى الروح الشكسبيرية في اصالة المعنى وتفرد و من ثم الدلالات المترشحة من هذه المعاني.

هذه الروح الشكسبيرية وهي التي وضعت اساسا للمسرح ومع هذا قام المسرحيون بتأويلات لا تعد ولا تحصى للنص الشكسبييري، وجاءت السينما لتدلو بدلوها، فقامت بعملية تأويل اخرى مستتدة قطعاً الى النص وما اتاحه من عروض مسرحية ومعالجات سينمائية سابقة. واذا كان الباحث (فارس مهدي) يسمي اشتغاله على اي نص حكائي بانه "ازاء عملية فكرية ابداعية ذات نشاط تأويلي / تفسيري لاقتراح بنية جديدة تحمل في تضاعيفها ذات الدلالات والمعاني للبنية النصية (الام) اذا جاز لنا التعبير"^(٣٠) واذا تجاوزنا الخط المائل الذي يضعه بعد ذات نشاط تأويلي، فاننا نكون في السياق نفسه. فالى أي مدى نستطيع ان نؤول النص الشكسبييري؟ وهل بمقدورنا ان نحذف شخصيات من المسرحية؟ او احداثا او تغيير الزمن؟ او الامكنة باعتقاد الباحثة ان أي تغير ببنية النص الاصلي -ان الزمان والمكان والحكاية وغيرها هي بنى عميقة من النص- لا يعود تأويلا وانما كتابة نص جديد خاصة اذا استند الى مرجعيات لا علاقة لها بالنص الشكسبييري وينقل (ت. س. اليوت) بكتاب للبروفيسور (ويسدي ستول) قوله عن نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر ما يلي: "كانت معرفتهم بعلم النفس اقل من معرفة نقاد هاملت الحاليين عنه ولكنهم كانوا اقرب روحيا الى فن شكسبير، ولما كانوا يصرون على اهمية العمل كامل وليس على اهمية دور الشخصية الرئيسية فكانوا بذلك اقرب وبطريقتهم القديمة الى سر الفن المسرحي بصورة عامة"^(٣١). بينما التأويل يجري لنصوص محددة والاختلاف هو في الفهم والتفسير كما مر بنا في المبحث الاول. اننا في حالة شكسبير لا نشغل

على مادة خام، او مادة غفل، وانما نشتغل على نصوص قد تكون هي الاعظم في تاريخ الكتابة الدرامية، ولو تابعنا فلم "هاملت ٢٠٠٠" لرأينا ان مجرد تغير مكان المسرحية وزمانها يدخلنا في علاقة ملتبسة مع ما نراه. ولنلاحظ هذا المشهد:

١- ل/ع لمدينة نيويورك،
واضواء النيون تغرق الشوارع.

٢- ل/ع من زاوية اخرى
لبناية تسبح في النيون مكتوب
عليها (شركة الدانمارك فندق
سنيور - نيويورك عام ٢٠٠٠).

٣- ل/ع من زاوية اخرى
لجانب من الفندق ولافتة دعاية
لاحدث المنتجات الكهربائية.

٤- ل/م لشاشة كمبيوتر
يعرض لقطات متعددة لشخص
في اوضاع متعددة اغلبها مشوهة.

وفي الشريط الصوتي يقول:
اشعر اني لا املك شيئاً صوت
صوت رنة الهاتف

٥- نعود للقطات الكمبيوتر
واغلبها قريبة ونرى صورة
ديناصور وطائرة تقلع ومنحددة
لهدف طائرة.

٦- نطالع لأول مرة وجه شاب
يجلس امام شاشة الكمبيوتر

قطع

مكاننا اخر

ل/ع في احدى صالات الفندق
مؤتمر صحفي لشخص يقول:

مات مدير الشركة الاسبق وانا
اخوه قد اصبحت مديرا للشركة،
وتزوجت الملكة ارملة اخي لتوحيد الجهود.

٢- ل/ع الشاب الذي رايناه في
الكمبيوتر، بيده كاميرا يصور
المؤتمر، وعند كلمات المدير يمتعض
ويسحب الكاسيت من الكاميرا.

ان دارساً لشكسبير لا شك سيشعر بالامتعاض لهذا التبديد الفادح عن
النص الاصلي، مهما احتفظ المخرج بلغة المسرحية، ويبدو ان مثل هذه الافلام
تخاطب من لا ذاكرة معرفية عنده، بحيث يسهل عليه ان يتقبل الاشياء دون
الرجوع الى اصولها، بينما نرى في (هاملت) زفيرللي. النص الشكسبييري
بشخصياته وقصته وزمانه ومكانه، صحيح انه لا يتابع النص حرفيا ولكنه يعطي
تفسيرا لما يترشح من النص، انه في اللقطات الاولى يعرج الى علاقته بامه
وخاصة من خلال تقبيلها له اكثر من مرة في فمه، والفلم يعيد تفسيراً للنص
الشكسبييري من وجهة نظر فرويدية، ويقول (ارنست جونز) في كتابه "هاملت
واديب": "تأثير عقدة اوديب، أي ان هاملت، حين كان طفلاً كان متعلقاً بامه تعلقاً
جنسياً قوياً، وبالتالي كان يتمنى سرا موت منافسه"^(٣٢).

في هذا الاستشهاد نرى ان نظرية منهجية معروفة باسم التحليل النفسي
تتوجه بتفسير الى فعل درامي او حدث او احداث من المسرحية، انها شأنها شأن
مناهج التحليل والتفسير تصب اهتمامها على مادة النص، وليس على ما يمكن ان
يكون عليه النص. وحقيقة الامر لا ينبغي ان يكون التأويل مبرراً لتشويه النصوص
او التحدث بدلاً عنها. واذا كان لا بد من هذا الامر، فلا ينبغي ان نقول ان هذا

تاويلا ونحن نتصرف بالنص كما لو كان نصاً نكتبه نحن. ان النص الشكسيري نصٌ يركز الحياة في لحظة درامية، بمعنى ان لا فعل او حدث في النص، الا ويشتغل في شبكة كليه من المعاني، ولذا فتأويلنا يجري للشخصية او للفعل او للحدث، وكلما ازدادت المعادلات الموضوعية لما يترشح من النص، انحرف عن مساره الاصلي، وليس مثل السينما مكانا لتراكم المعادلات البصرية الموضوعية لما هو في النص المكتوب، لو اخذنا (هاملت) زفيرللي لراينا تتابع لقطات الفلم في المشهد الاول كالآتي:

- ١- ل/ع لقلعة من القرون الوسطى، تنزل عليها عنوانات الفلم
- ٢- ل/ع لقلعة من القرون الوسطى، تنزل عليها عنوانات الفلم.
- ٣- ل/ع اقرب الى القلعة بحيث نستشعر بناءها الحجري والرايات التي ترفرف عليها.
- ٤- ل/ع اقرب لباب القلعة المفتوح، ومجاميع من الفرسان في عدتهم الحربية يتطلعون الى امام.
- ٥- ل/ع لمجموعة من الرهبان والرجال يقفون في نفس المكان. والكاميرا تتسحب الى الخلف محافظة على التكوين العام، وبانسحابها تُرى مجاميع الواقفين مندفعة من يسار الكادر.

المشهد الثاني - في داخل القلعة:

- ١- ل/ع تكرار لمشاهد الناس الواقفين بخشوع.
- ٢- ل/م الملكة الام
- ٣- ل/م الملك العم
- ٤- ل/م تابوت مسجى فيه جسد الملك الميت. الكاميرا تتحرك على الجثمان ببطء.

٥- ل/ق تفصيل ليد من المرفق حتى الكف الذي يقبض على حفنة من التراب.

٦- ل/ق الملكة الام تتحب وتقبل صليب البيت

٧- ل/م اليد في سيرها تضع ذرات من التراب على الجسد في التابوت.

٨ - ل/ق الملك العم ينظر باسى تستمر الكاميرا بالحركة الى لقطة متوسطة لعمه الذي يؤبن الميت ويمدح هاملت.

٩- ل/ق هاملت ينظر باتجاه يسار الكادر، تتسحب الكاميرا الى ل/م قريبة لهاملت وهو ينظر لاهمه.

ان هذه اللقطات المتتالية التي بدأت على خلاف ما بدأت به المسرحية في النص الاصلي، حيث تستعيد مشهدا لا يوجد في المسرحية، وهو دفن الملك الراحل، في حين ان المسرحية بدأت بعد هذا، وهذه المعالجة السينمائية لا غبار عليها لانها تريد ان تتطرق من قاعدة مفهومة لجمهور السينما العريض المتنوع، غير جمهور المسرح المختص، على ان في تسلسل لقطات المشهد الاول والثاني، وبخاصة اللقطات المتأمله وجوه الشخصيات الرئيسة، ما يستدعي الفضول. لم هذه اللقطات لهذه الشخصيات؟ ويبدو انها جزء من الحرفة السينمائية في جعل الشخصيات الرئيسية تواجه الجمهور منذ اللقطات الاولى "ان كل الشخصيات الرئيسة يجب ان تظهر مبكرا على الشاشة بقدر معقول، او بانهم يجب ان يظهروا كثيرا من ان لآخر حتى يظل المتفرجون متيقظين لوجودهم"^(٣٢) من ناحية ومن ناحية اخرى وضع المتلقي مباشرة امام لعبة الاقنعة التي تجيدها الشخصيات الشكسبيرية.

ان اللقطة هنا معادل بصري موضوعي بمجملة النص المكتوب وبما ان النص ليس فيه غير الحوارات، فان المقاطع السردية فيه هي التي تتعلق بالوصف (المكان او الشخصيات او وصف الحركة) ولذا فان اللقطة في الفلم السينمائي

تنتمي الى الوصف، أي ان الفلم يقيم عالم سردي ازاء عالم المسرح الدرامي وكان الفيلم لا يكتفي بقيمته السردية (الروائية) وانما يدعو تلك القيمة الدرامية الناشئة عن فعل الشخصية وكلامها سواء كان حوارا او مناجاة او تعليقات ذاتية "ميراث السينما من المسرح يجعل الميزانسين السينمائي في الوقت نفسه تعبيرا عن فكرة درامية يتحكم فيها الزمن ضمن النص" (٣٤) فلا يكفي ان تكون لقطة الفلم قسرية بالنسبة للمتلقي ان يركزوا عليها فقط وانما يجب ان يركز عليها لان لا شيء على الشاشة غيرها، فضلاً عن ان هذه الفكرة الدرامية تحيا ضمن الزمن، فقد تستغرق لحظات او تمتد لدقائق، ناهيك عن ان الميزانسين السينمائي يستعين بعناصر اللغة السينمائية، لتقديم لقطة مركبة اذ احتاج اليها تتظافر فيها حركة الكاميرا وزوايا النظر، وتكوين الاطار على اقل تقدير.

١٧- ان النص الشكسبيري بثناء معانيه ودلالاته واطلاقيه شخصوه، بحيث تصبح نماذجاً انسانية غاية في التميز، اضافة الى تنوع الامكنة التي تجري فيها الاحداث، سواء بالنص الواحد او من نص الى نص، فنصوص شكسبير تتطوي على غابات وقلاع وقفار ومقابر وقصور وغيرها، فاذا كان النص الشكسبيري حمال اوجه وحسب ما يقول المعتزلة "وانما يتأول اصحابنا لمن يحتمل حالة التأويل" (٣٥) وهو يقدم على رقعة فيزيائية محددة هي خشبة المسرح. ازاء متفرج في مكان ثابت فكم سيحمل من الواجه وهو يشغل في المكان السينمائي الذي قد يكون حقيقيا او متحققا امام الكاميرا بدون وجود الابعاد الحقيقية للمكان الحقيقي؟ وكم سيحمل من الواجه وكل لحظة من الميزانسين السينمائي لحظة درامية تحوي باكثر من دلالة مركبة؟ ويبدو للباحثة ان السينما يجب ان تحذر من فرط استخدام اللغة السينمائية ازاء النص الشكسبيري لانها ستتدخل في إشكاليات تأويلية لها اول وليس لها اخر، ولذا راينا في "عطيل" اورسن ويلز و"هاملت" لورنس اولفييه وهما مولعان بالنص الشكسبيري من جهة انتماءاته المسرحية، لم يستطيعا ان يغادرا هيمنة خشبة المسرح في تحويل (شكسبير الى السينما) مما طبع كثير من المشاهد ببصمة مسرحية واضحة

بحيث ان مشهد قتل (عطيل) لنفسه في فلم (اورسن ويلز) كان يؤكد هذه البصمة بقول اولفييه "لقد قصدنا في الفلم ان نترك مساحات وفراغات غير مشغولة، فعلى الشاشة لا يظهر أي اثار، لانه لا يؤدي أي دور في الفلم سواء في البداية او النهاية وهكذا كل تفصيل، كل قطعة سواء كانت طاولة او سريرا تغدو ضرورية، وتشكل خطأ في الرسم العام للفلم" (٢٥).

ان اللغة السينمائية وهي تتناول شكسبير كما تقدم انما ترث ميراثا دراميا متفوقاً يحاول صانع الفلم ان يعكسه في كل لقطاته ولنلاحظ ما فعل (لورنس اولفييه) في فلمه "هاملت" في المشهد الذي يتم فيه دفن اوفيليا. فنحن نرى المشهد كآلاتي:

١- ل/م هاملت ينظر الى التابوت المسجاة فيه

اوفيليا او قبلها وهو يتكلم

٢- تتسحب الكاميرا للخلف ثم ترتفع الى اعلى

فترى مجموعة الرجال الذين يمسكون

الحبال ويدلون بالتابوت الى القبر.

٣- ل/ع امامية الصورة جزء من شواهد القبور

وزاوية اقل من مستوى النظر وجزء من

هاملت يظهر فوق شاهدة القبر..

ان هذا المشهد ليدل على ان تصويره بهذه الطريقة الخاصة انما تتبع من قيمة التراث الشكسبييري، والايحاء بدلالات موت (اوفيليا) في نص شكسبير اساسا مما لا مناص منه ان يشحن المشهد ويقول (اوليفه) عن استعمال الكاميرا في هذا الفلم كجزء من امانته للتراث الشكسبييري "واذا كنا نفهم دور الكاميرا على هذا النحو، ففان حركاتها حتى اثار عددا اكبر من الانتقادات - ثلاث حركات في مشهد مؤامرة كلوديوس ولرنس-. تهبط الكاميرا، ثلاث مرات، من علو شاهق وتقرب بسرعة من وجوه المتمرين، ونبتعد عنهم، لتعود الى مكانها السابق". (٣٦)

اما في فلم عطيل فالمشهد الاول من فلم عطيل الذي اخرجته (اولفر باركر)
ومثله (لورنس فشبورن) كان كما يأتي:

١- ل/م هاملت ينظر الى التابوت المسجاة

فيه اوفيليا او قبلها وهو يتكلم

موسيقى سمفونية هادئة تتخلها بنعومة

اصوات سكسفون منذرة بالخطر

٢- ل/ع قارب الجندول الايطالي بقناة في فينسيا ورجلان يدفعان

القارب بمجاديف طويلة، يتوجه القارب نحو مقدمة الكادر.

٢- ل/ع القارب يكاد يغطي مقدمة الصورة، نرى رجلا اسودا

ترقد في حجرة امرأة بيضاء وقبل ان يستدير القارب الى

يمين الكادر يضع قناعا عاجيا ابيض على وجهه.

ان هذا المشهد الذي يبدو مقدمة للفلم واحيانا يبدو عابرا انما يثير
مسائل تأويلية عميقة ومنها القناة المائية التي تمثل الحياة متدفقة، والقناع الذي
يضعه على وجهه ليؤكد تنوع تأويلات الشخصية التي نراها، على ان هذا المشهد
يلتحم في بنية الفلم التأويلية عندما يحاور (عطيل) صديقة زوجته (اميليا) عندما
تعنفه على القتل كما ظهر على الشاشة.

١- ل/م عطيل باسى لقد كانت مخادعه كالماء

٢- ل/م لزوجته ياغو وانت كنت عنيفا كالسيل

ان ترتيب الحوار كجزء من الشريط الصوتي ملتحم بالمشهد الاول، مشهد
القناة الذي رايناه في البداية. وتستمر ثيمة التاويلات خارج اطار النص
الشكسيري عندما يلقي بجثمان (عطيل) و(دزدمونة) في البحر، فترجع شيمة
الماء تتكرر، البداية - الحياة - الطهر - القتل - الموت - النهاية.

والسينما في حقيقة الامر تجد نفسها باستخدامها الامثل لعناصرها السينمائية
ازاء تدفق غني من الدلالات واستعمال كل عنصر ضمن وظيفته في الفلم.

ويقدم (يوري لوتمان) جدولاً بعناصر اللغة السينمائية تضم عمودين اليمن وايسر، وهو يعتقد محققاً ان عناصر العمود الايمن تهم متفرجاً عادياً، يعتقد ان ما يراه مطابقاً لتوقعاته، وبالتالي فهذا العمود وحده هو الدال، اما ان يكون متفرجاً ضليعاً بفهم السينما فانه سيجد التقابل الثنائي بين العمودين كافياً ليدل بواسطتهما وهو يقسم العمودين على عناصر بارزة في اللغة السينمائية وعناصر غير بارزة وكما يأتي:

"عناصر غير بارزة" عناصر بارزة

١- تعاقب طبيعي للاحداث، تتابع الاحداث يتم وفق

ترتيب اللقطات تتابع وفق تسلسل يختاره المخرج،

اللقطات تخضع للتقطيع تصويرها. والوصل.

٢- المقاطع المتعاقبة تتجاوز بصورة المقاطع المتقاطعة

تنتج لتشكيل كلا دلالية الية. (سيمانيتكيا)

٣- لقطة عامة (درجة الاقتراب حيادية) لقطة قريبة

لقطة كبيرة

لقطة عامة

٤- زاوية التصوير raccourci زوايا التصوير تعبيرية

(الانواع المختلفة)

حيادية (محور الرؤية) مواز للسطح لنقل محور الرؤية افقياً وشاقولياً.

الارض وعمودي على الشاشة.

٥- ايقاع حيادي للحركة ايقاع متسارع ايقاع

متباطيء صورة ثابتة" (٣٧).

وهكذا فان النص الشكسيري في السينما يتوجه لقارئ لا يحيا الا بالتأويل،

وبدونه فانه ليس بحاجة الى مشاهدة عادية لنص مكتوب لاشهر مؤلف درامي،

وبامكانه ان يعود لقراءته ويطلق العنان لمخيلته كي يؤول بطريقته الخاصة.

ان النص الشكسبييري بحاجة للتأويل بطريقة تضيف للنص الاصلي غنى على غناه الاصلي الا ان التعامل التأويلي مع النص الشكسبييري المكتوب في السينما هو احد ثلاثة اشكال:

شكل يقوم بنقل حري في النص الشكسبييري محافظا على النص منذ البداية الى النهاية، وهو نص يحفل بلغة شكسبير كلها دون حلول بشرية كان بالامكان ان تكون متاحة لصانع الفلم لولا انه تخلص عن مهنته كسينمائي، والتأويل هنا يقتصر على مقارنة المتلقي بالشخصية الشكسبييرية كما يجسدها الممثلون.

شكل ينقل النص الشكسبييري كما هو ولكنه يملأ النص بتفاصيل جزئية تدفع الشخصية الشكسبييرية بسمة منحازة لنوع احادي من التفسير، كما فعل (ستيوارت بورك Stuart Burge) في فلم "عطيل" والذي مثله (لورنس اولفييه) وقام بانتاجه المسرح الوطني في بريطانيا العظمى حيث ظهر (عطيل) همجيا قاسيا يتطاير الزيد من فمه على شفثيه او كما يقول (سمير فريد) "فعطيل اولفييه رجل زنجي تجتمع فيه كل الصفات التي طالما اكد (الرجل الابيض) انها ملائمة للزئوج فقط، وهي العصبية، الى درجة التشنج، والنظرات الزائفة الى درجة البلاهة، والضحكات الهستيرية الى درجة الجنون، والعنف البدني الى درجة السادية"^(٢٨).

ان هذا النوع من التأويل يحلق خارج فضاء النص، لان (شكسبير) المحترف بالكتابة الدرامية يجيد تقديم ابطاله بحيث يتعاطف معهم الجمهور والا من ذا الذي يراقب بطلاً مليئاً بالمثالب على مدى ساعتين. او فلم (هاملت ٢٠٠٠) الذي حافظ على النص ولكنه قدم دمغة للشخصية الرئيسية لكونها مهمورة بعقدة فرويدية، كما تظهر في لقطة متوسطة للملكة الام تقبل ابنها باكثر من قبلة في فمه، ويشبع (هاملت) هذا الفعل بنظراته العميقة الحادة نحو امه وهي تبتعد عنه نحو زوجها الجديد.

شكل من النوع الذي ينتمي الى النص بالعنوان، اما ما نراه على الشاشة فلا يمت الى الروح الشكسبيرية المعروفة حتى ولو جاء بالحوار كله وعلى سبيل المثال: فلم (هاملت ٢٠٠٠) بطولة (كلي ماك لان) و(ايتان هلوك) والمخرج (جون دي بورمان) اذ ان الرؤية السينمائية لهذا الفلم حولت كل (هاملت) كعنوانات وليس كحدث الى مدينة نيويورك في وقتنا الراهن، والمشكلة هي نفسها مشكلة هاملت بحيث نتساءل كمتلقين لماذا البس المخرج شخصياته ملابس هذا الزمان ولما تغيرت القلعة الى ناطحة سحاب؟ حيث لقيت لغة النص الشكسبيرى نفسها حتى انها احيانا تتحول الى كوميدى عندما تتكلم اوفيليا الطاهرة كلام شكسبير البليغ في صالة ديسكو. ان اشد العقول ولعاً بالمغامرة التأويلية لا تستطيع ان تجد ما اول اليه المخرج، على ان المغامرة التأويلية الحققة هي تلك التي تاخذ سمات رئيسية من النص الشكسبيرى وتشتغل على تفسيرها اولا ثم تضعها كقاعدة فهم جديد، لمثل هذا النص الشكسبيرى الفنى، بمعنى ان المتلقى يدرك ان ما يجري تفسيره ومن ثم فهمه ومن ثم تأويله منصب على قضايا شكسبيرية بحثه في نصه دون التخلي عن ثوابت الحرفة والموهبة الشكسبيرية في رسم الفعل الدرامى والشخصية، بحيث تتناسب المعادل البصرى الذى يشخص امام المتلقى. ومن ثم فلا ضير ان نكون مبدعين جدد لنص جديد ولكن ضمن الروح الشكسبيرية عبر كون هذه الروح موجودة في المرجع الذى هو النص الاصلى. والايحاء الذى يحيل اليه النص ف (لير) هو رجل لكل العصور. ومحنته محنة كل من يركب مركبه ومن ثم فتتظيم المادة الجمالية بحيث تتسق مع المرجع والايحاء التي تقود الى التواصل الخاص المنتقل من المؤول الاصلى الى الذى يتلقى التأويل، وبالتالي فان الفلم (النص الجديد) ان لم يحقق توافقا في التأويل بين الباث والمستقبل فانه في الاقل يعطي مبررات شرعية لمثل هذا النوع من التأويل، ان المفسر (المؤول) يستبصر النص عبر كل مستوياته المعروفة لكي يتلمس المعنى، على الرغم من أن المعنى كيان متحول من آن لآخر. وعلى العموم فان التأويل ليس فعلا منفصلا عن التراث المعرفى الانساني، فالتأويلية وهي تستند الى فنون "كفن الاسطورة والفلسفة والبلاغة وما اليها مما ادى الى تعميق النظر في الظاهرة الادبية

والتكبد عن اعتبارها مجرد متعة فنية عابرة، وذلك بربطها بحركة البلاغ الانساني وتقدير طرفيها الباث والمستقبل^(٣٩). ولكن الفلم عندما يكون فناً فإنه يخرج من رقعة الاتصال الى مرتبة التعبير وهنا لابد للمؤول أن يعني بالدلالات وتحولاتها، وعلى رأي الباحث (مالك المطليبي) "أن وجود مصطلح تأويل يعني دراسة التحولات الدلالية وطبقات المعنى"^(٤٠).

بعد هذه الفصول الثلاثة في الرحلة مع التأويل وشكسبير وفن الفلم يبدو للكاتب ان هنالك مؤشرات يمكن اعتمادها في مناقشة أي تأويل لشكسبير سينمائيا لعل سبيل الالتزام ولكن لان هذه المؤشرات هي ما اجتهدت لإبرازها

١- التأويل يعني بالاحالات داخل النص المؤول والوصول الى مديات النص كاملة عبر معانيه ودلالاته.

٢- التأويل كتابة نص جديد استناداً للنص الاساس منطلقاً منه والتأسيس عليه بما لا يتعدى اساسيته.

٣- التأويل ينطلق من قصدية النص الاصلي، مع او ضد هذه القصدية.

٤- السينما فن تأويلي اساساً على شتى المستويات وذلك لخصوصية الوسيط التعبيري وخصوصية السرد السينمائي.

٥- التأويل ممكن ان يأول الجزئي وصولاً للكلي او احدهما.

٦- التأويل في السينما انما هو فهم وتفسير ذاتي وموضوعي واسلوبي في صياغة هذا التأويل بما يخدم فكرة التأويل الكلية.

٧- من الممكن في التأويل ان تهيمن قيمة معينة في النص، والقيم الاخرى في الخلفية بالطريقة التي تجعل من الممكن ان تأخذ اي قيمة متحيزة والاشتغال عليها مستقبلاً كقيمة مهيمنة وهذا ما يوسع النصوص المؤولة لنص واحداً.

٨- قابلية النص للتأويل كلما زادت بلاغة النص المكتوب كلغة وموضوع وبناء حتى تصبح منطقة التأويل تحدياً لمجابهة معضلات النص في بناء النص الجديد.

هوامش الفصل الثالث

- ١- سامي عبد الحميد، العرب في مسرح شكسبير، اطروحة دكتوراه، غ.م (بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٤)، ص ٤٤.
- ٢- مجموعة من الباحثين، شكسبير ما بين السينما والمسرح والباليه، "شكسبير الحاضر ابدا"، عبد الواحد لؤلؤة، (الاسكندرية: مكتبة الاسكندرية، ٢٠٠٣)، ص ١٧.
- ٣- وليم شكسبير، هاملت، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص ١٠٥.
- ٤- لويس عوض، البحث عن شكسبير، (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨)، ص ٨٥.
- ٥- طاهر عبد العظيم، كليوباترا في السينما، (الاسكندرية: مكتبة الاسكندرية، ٢٠٠٢)، ص ٦٧.
- ٦- وليم شكسبير، العاصفة، ت. جبرا ابراهيم جبرا، "شكسبير انسانا وشاعرا ومسرحيا"، ارثر كوبلر كوتش، مقدمة مترجمة مع النص المسرحي، (بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص ١٣.
- ٧- سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى "السميوطيف"، "السميوطيقا في الوعي المعاصر"، امينة رشيد، (القاهرة: دار الياس المصرية، ١٩٨٦)، ص ٤٩.
- ٨- فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، يوثيل يوسف عزيز، (بغداد: دار افاق عربية، ١٩٨٥)، ص ٣٤.
- ٩- جانيت دبلون، شكسبير والانسان المستوح، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص ٩٧.
- ١٠- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢)، ص ٩١.
- ١١- ميخائيل روم، احاديث في الاخراج السينمائي، ت عدنان مدانات، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨١)، ص ١٠١.
- ١٢- المصدر السابق، ص ١٠٩.

- ١٢- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ت. سعد مكاي، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤)، ص ٨١.
- ١٤- سمير فريد، مسرحيات شكسبير في السينما، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، ١٩٨١)، ص ٤٤.
- ١٥- جون هوارد لوسن، فن كتابة السيناريو، ت. ابراهيم الصحن، (بغداد: معهد التدريب الاذاعي والتلفزيون، ١٩٧٤)، ص ١٨٨.
- ١٦- المصدر السابق، ص ١٨٧.
- ١٧- وليم شكسبير، هاملت، مصدر سابق، ص ٤٥.
- ١٨- مصدر سابق، ٢، ص ٤٥.
- ١٩- مصدر سابق، ٣، ص ٨٢.
- ٢٠- مقابلة شخصية موثقة بالفيديو اجرتها الباحثة مع الكاتب علي عقلة عرسان في دمشق بتاريخ ٢٠٠٥/٢/٣ في مقر اتحاد الكتاب العرب. الساعة العاشرة صباحاً.
- ٢١- وليم شكسبير، عطيل، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص ص ١٩٩-٢٠٠.
- ٢٢- دومنيك فيلان، الكادراج السينمائي، ت. شحات صادق، (القاهرة: اكااديمية الفنون، ١٩٩٨)، ص ١١.
- ٢٣- جاك اومون، ميشيل ماري، تحليل الافلام، ت. انطون حمصي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩)، ص ٤٩.
- ٢٤ - ، ص ٣.
- ٢٥- المصدر السابق، ص ٧٨.
- ٢٦- وليم شكسبير، مكبث، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٨٠)، ص ١٨٠.
- ٢٧- محمد بن عباد، ((المتلقي والتأويل))، مجلة الاقلام، (بغداد: الشؤون الثقافية، العدد ٤ اب - ايلول ٢، ١٩٨٨، ص ٧).
- ٢٨- وليم شكسبير، العاصفة، ت. جبرا ابراهيم جبرا، ((الطبيعة والفن والعالم الجديد في العاصفة))، فرانك كيرمود، مقال في مقدمة المسرحية، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص ٥٩.

- ٢٩- قناة الحرة الفضائية، تايلاند، فلم تسجيلي، عرض الساعة التاسعة والنصف من صباح يوم الخميس المصادف ٢/١١/٢٠٠٤.
- ٣٠- ا. س. برادلي، التراجيديا الشكسبيرية اج ٢٠، ت. حنا الياس، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب. ت) ص ٢٦.
- ٣١- ت. س. اليوت، "هاملت ومشكلاتها"، مجلة الثقافة الاجنبية، ت كوثر الجزائري، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٦)، ص ١٤.
- ٣٢- جيروم ستولنتيز، النقد الفني، ط. ٢، ت. فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١)، ص ٧١٣.
- ٣٣- دوايت سوين، السيناريو للسينما، ت. احمد الحضري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨)، ص ٧٩.
- ٣٤- فارس مهدي القيسي، "اكتشافات النص الروائي واهميته في المعالجة والاخراج"، مجلة الاكاديمي، (بغداد: كلية الفنون الجميلة، العدد (٤٠)، ٢٠٠٤)، ص ٢٦٥.
- ٣٥- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت. جعفر علي. (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص ٧٦.
- ٣٦- ابن ابي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج ٨، المجلد الثاني، (بيروت: دار احياء التراث العربي، ب. ت)، ص ٢٥٨.
- ٣٧- مجموعة باحثين، شكسبير بين السينما والبالية ووشكسبير والسينما ((س. يوتكيتش، ت. نديم معلا، عن العدد ٢٣ - ٢٤، مجلة الحياة السينمائية - دمشق، الاسكندرية، مكتبة الاسكندرية، ٢٠٠٣)، ص ٧١.
- ٣٨- يوري لوتمان، مدخل الى سينمائية الفلم، ت. نبيل دبس، (دمشق: النادي السينمائي بدمشق، ١٩٨٩)، ص ٤٩.
- ٣٩- ، مصدر سابق، ص ٥١.
- ٤٠- ، ص ١٤.
- ٤١- مقابلة مع مالك المطلبي اجرتها الباحثة معه موثقة بشريط فيديو في بغداد، جريدة النهضة، الثلاثاء، ٨/٣/٢٠٠٥، الساعة وقت الظهر.

الفصل الرابع

تطبيقات

- لقد تم اختيار النص الشكسبيري "روميو وجوليت" قصدياً للأسباب الآتية:
- أ- ان هذا النص لم يحظ باهتمام الباحثين والدارسين مثلما هو الحال مع تراجيديا شكسبير الكبيرة مثل: "هاملت"، "عطيل"، "لير"، "مكبث" .. الخ.
- ب- والمفارقة الثانية هي ان هذا النص الذي لم يحظ باهتمام نظري واسع وازاحه النقاد والمنظرين من دائرة الضوء، اصبح الاكثر استلهاماً في الفن السينمائي سواء بالاقتباس الصريح او غير الصريح، وذلك لان مشكلة الحب هي المشكلة الرئيسة في الافلام على اختلاف انواعها.
- ج- ان اختيار الباحثة لهذا النص على الرغم من النقطتين اعلاه جاء بسبب وجود عينات فلمية كثيرة استندت الى النص الشكسبيري، ويبدو امر دراستها وتحليلها اضافة نوعية للتظير السينمائي في هذا المجال.
- د- ان النص الشكسبيري المكتوب "روميو وجوليت" ترجم الى العربية ترجمات متعددة ولكن الذي وقع بيد الباحثة هي ترجمة غازي جمال الصادر عن مكتبة النهضة في بغداد والذي يوفر اقرب مطابقة للنص الانكليزي الاصلي، وهذا ما شجع الباحثة على اختيار هذا النص ايضاً.

النص المكتوب:

لقد جرى القول ان ترجمة غازي جمال هي الاقرب الى النص الشكسبيري، وجاء هذا القول بعد حصول الباحثة على طبعتين باللغة الانكليزية للنص

الشكسبيري الاولى صادرة من اوكسفورد في بريطانيا والثانية صادرة في نيودلهي، وبعد المقارنة بينهما وبين الطبعة العربية وجدت ان هنالك فروقاً بسيطة هي، وان استعانة الباحثة بطبعتين انكليزيتين بينهما هذا التفاوت لكي تقف بشكل اكيد على النص الشكسبيري، وفيما اذا جرى الحذف منه في الطبعة العربية- او انه يختلف من طبعة الى أخرى، ووجدت الباحثة عند مقارنة النصوص ما يأتي:

ان النص العربي يبدأ بالفصل الاول - والمشهد الاول مباشرة حيث يرد "يدخل سمبسون وغريفوري مسلحين بسيفيهما ومتدرعين بدرقيتيهما من آل كابوليت".^(١)

في حين يرد وفي طبعة نيودلهي ما يأتي:

قبل ان يبدأ الفصل الاول والمشهد الاول بتمهيد يتحدث "عائلتان كلاهما تحت السلاح في فيرونا الجميلة وعندما نفتتح مشهدنا نجدهما وقد استحكم العداء بينهما.. الخ".^(٢) في حين قامت هذه الطبعة بتحديث نص شكسبير حيث وضعت في كل صفحتين متقابلتين اليسار النص الشكسبيري الاصلي والصفحة اليمين التحديث لهذا النص فالصفحة التي ترجمنا جزءاً منها النص القديم اما ما يراد في التحديث فهو ما يأتي:

- روميو وجوليت - التحديث - استهلال

"يفتح المشهد في مدينة فيرونا الجميلة، عائلتان استقراطيتان وقد استحكم العداء بينهما، وسرعان ما يتجدد، هذه الحرب العائلية بينهما سببت اذىً عظيماً"^(٣). ولو تتبعنا المقارنة بين النصوص الثلاثة ووصلنا لنص اوكسفورد فسوف نجد ان التمهيد الوارد في طبعة نيو دلهي وتحديثه في الصفحة المقابلة خلاف ما جاء في هذه الطبعة لانها في التمهيد تقول:

"مشهد - فيرونا مرة (كما في الفصل الخامس) في مانتوا.

يدخل الكورس ويقول: عائلتان أرسقراطيتان وقد استحكم العداء... الخ"^(٤).

والفرق هنا عن طبعة نيو دلهي والطبعة العربية نجد هنا ان مسألة جديدة تظهر لنا وجود كورس ولكنه يقول نفس الجمل التي وضعت كمقارنة في طبعة نيو دلهي كنص شكسبيري.

وعلى هذا الاساس فاننا لا نجد خلافاً كبيراً بين الطبعات لاغراض التحليل الفلمي وحتى مسألة الكورس ليست بذات اهمية لان الفلم حتماً سيقوم بحذف الكورس كونه تقليد مسرحي قديم وقد يستعيز عنه بشيء آخر، والمهم هنا اننا ازاء نص شكسبيري في كل خطوطه الرئيسة والفرعية وليست هناك حذفات او اضافات على النص الاصلي.

- الافلام: وقد تم اختيار ثلاثة افلام لعينة البحث سينهض التحليل استناداً لهذه الافلام بالاضافة الى النص المكتوب كنص ضابط للتأويلات التي سترد اثناء التحليل وهذه الافلام هي:

أ- روميو وجوليت Romeo + Juliet،

إخراج: باز لوهارمن

سيناريو: باز لوهارمن + كريج بيرس

وقد اختير هذا الفلم لسببين رئيسين: انه اولاً يقدم تأويلاً للنص الشكسبيري مفاجئاً الى حد بعيد غير ما اعتاد الباحثون ان يجدوه في التأويلات وثانياً ان هذا الفلم قد حاز على قبول جماهيري واسع وهذا ما تخبرنا به ايرادات شباك التذاكر، وهذه مفارقة بين النظرية والسوق كذلك فان الفلم يقتبس المسرحية اقتباساً شبه كامل. الا ان تأويله يسقط على الزمان، حيث نقل الاحداث من القرون الوسطى الى عصرنا الحالي.

ب- قصة الحي الغربي West Side Story،

إخراج: روبرت وايز وجيروم رونييز

سيناريو: ارنست لهامان

وقد حاز على جوائز الأوسكار "لاحسن فلم وأحسن إخراج إضافة لثمانية جوائز أوسكار في فنون الفلم المختلفة"^(٥).

وقد اختير هذا الفلم لأنه لمخرج مرموق، ولحصوله على الجوائز، ولأنه يشتغل في حقل تأويلي فيه جدة من نوع آخر، فهو وان حافظ على الفكرة الاصلية للنص الشكسبيري، الا انه تصرف في المكان والزمان والحدث عبر تصدي الفلم لمناقشة مشاكل معاصرة، مثل من هو المواطن الامريكي في امريكا التي تعج بالاجناس من كل حذب وصوب؟. ومعالجة النص الاصيلي لم تكن بالطرق المعتادة في السرد والبناء الدراميين إذ ان الفلم كان دراما موسيقية غنائية في الاساس وهي احدى المعالجات المشار اليها بشكل او بآخر لمسرح شكسبير.

ج - شكسبير عاشقا Shakespeare in Love

اخراج: جون مادين

سيناريو: مارك نورمن + توم ستوبارد

وجاء اختيار هذا الفلم لحصوله على "سبع جوائز أوسكار كأفضل فلم وافضل ممثلة وافضل ممثلة مساعدة وافضل سيناريو اصلي، افضل كوميديا اصلية وافضل تصميم ملابس وافضل ادارة فنية".^(*)

وهذا الفلم يوفر ميداناً رحباً للتأويل الفلمي لكثرة الانشغالات التي سار بها النص وهو يؤول المسرحية الشكسبيرية والذي لم يكتف بتأويل النص وانما سحب عصر شكسبير باكملة من الملكة اليزابيث وحتى جمهور المسرح انذاك، وعلى هذا الاساس تم اختيار عينة البحث.

ان الكاتبة وهي تستهدي بالمؤشرات التي اجتهدت بتأشيرها وبعد ان وضعتها بايدي الخبراء^(١) الذين اطلعوا عليها وبالامكان الرجوع الى الملحق رقم

(*) www.Unp.com.eg

(١) الخبراء:

١- أ.د. مالك المطلبي - قسم التربية الفنية - اختصاص اللغة العربية وآدابها.

٢- أ.د. عقيل مهدي - قسم الفنون المسرحية - اخراج.=

(٩) للاطلاع على نماذج من تقويمهم للمؤشرات التي أرفقت مع ملخص للبحث وقد تم تأشير آرائهم وفحصهم على اصل الاستبيان المرفق وبعد التداول معهم تم الاستقرار على المؤشرات الآتية:

١. التأويل يعنى بالاحالات داخل النص المؤول والوصول الى مديات النص كاملة عبر معانيه ودلالاته.

٢- التأويل كتابة نص جديد استناداً للنص الاساس منطلقاً منه والتأسيس عليه بما لا يتعدى اساسيته.

٣- التأويل ينطلق من قصدية النص الاصلي، مع او ضد هذه القصدية.

٤- السينما فن تأويلي اساساً على شتى المستويات وذلك لخصوصية الوسيط التعبيري وخصوصية السرد السينمائي.

٥- التأويل ممكن ان يأول الجزئي وصولاً للكلي او احدهما.

٦- التأويل في السينما انما هو فهم وتفسير ذاتي وموضوعي واسلوبي في صياغة هذا التأويل بما يخدم فكرة التأويل الكلية.

٧- من الممكن في التأويل ان تهيمن قيمة معينة في النص، والقيم الاخرى في الخلفية بالطريقة التي تجعل من الممكن ان تأخذ اي قيمة متحيزة والاشتغال عليها مستقبلاً كقيمة مهيمنة وهذا ما يوسع النصوص المؤولة لنص واحد.

٨- قابلية النص للتأويل كلما زادت بلاغة النص المكتوب كلفة وموضوع وبناء حتى تصبح منطقة التأويل تحدياً لمجابهة معضلات النص في بناء النص الجديد.

=٣- أ.د. سامي عبد الحميد - قسم السمعية والمرئية - اخراج.

٤- أ.د. عبد المرسل الزيدي - قسم السمعية والمرئية - ادب مسرحي.

٥- أ.م. د. كريم السوداني - قسم السمعية والمرئية - اخراج تلفزيوني.

٦- أ.م.د. طه حسن الهاشمي - قسم السمعية والمرئية - سيناريو.

٧- أ.م. د. فارس مهدي علوان - قسم السمعية والمرئية - اخراج.

٨- د. دريد شريف - قسم السمعية والمرئية - مونتاج.

- وحدة التحليل:

كانت وحدة التحليل الاساسية هي المشهد الفلمي الكامل الذي يتفق والمؤشر المعنى به، وإذا كان الحديث شاملاً أحياناً للقصة الفلمية او الفلم ككل او بعض اللقطات فانها كانت عرضية لان الباحثة قامت بدراسة المشهد كما هو متبع في التحليل الفلمي، وإذا حدث ان كانا مشهدين فلا بد من صلة تجمع هذين المشهدين كما حدث في شكسبير عاشقاً.

- تحليل العينات:

اولاً - النص الشكسبييري (روميو وجوليت، ترجمة: غازي جمال، بغداد، مكتبة النهضة، سنة ١٩٨٣).

ان اي نص مكتوب لابد وان تتنظم خطوطه الرئيسية بعامة على وفق المحاور الآتية:

أ- الحكاية.

ب- الشخصيات.

ج- الأحداث.

د- البناء الدرامي.

هـ- اللغة.

- الحكاية:

تحدث المسرحية عن عائلتين تعيشان في مدينة فيرونا الايطالية وقد استحكم عدااء متاصل بينهما اشتركا به حتى خدمهما، وتشاء الاقدار ان يقع ابن احدى العائلتين في حب ابنة العائلة الأخرى ونظراً لصعوبة هذا الحب يقرر العاشقان الزواج بمعرفة "القس لورنس" الخبير بالنباتات والسامة منها، ويقبل القس هذه المغامرة عسى ان تكون واقعة الزواج حلاً للمنازعات التي ضجر منها الجميع، على نفس الخط الموازي للحب وكاستمرار للنزاع يحدث ان يقتل العاشق

ابن عم الحبيبة ويحكم عليه بالنفي الى خارج فيرونا. وهنا يتدخل القس مرة أخرى ليرتب موتاً مؤقتاً لجوليت (الحبيبة) بتناولها سم وقتي لمدة ٤٨ ساعة، على ان يُخبر (الحبيب) روميو بذلك، تشاء الاقدار ان لا يصل تدبير القس الى (روميو) مما يجعله يقدم على الانتحار اعتقاداً منه بموت حبيبته، وعندما يدخل المقبرة يجد الخطيب المفترض لجوليت (باريس) يقف عند قبرها حزناً ويحاول ان يمنع (روميو) من الوصول للقبر فيتبارزان ويقتل (روميو) (باريس)، ويتقدم نحو قبر حبيبته ويتناول سمأ كان قد اشتراه، يصل "الاب لورنس" ويجد ما حدث وتستفيق (جوليت) وتقرر الانتحار، وهكذا تفجع العائلتان بولديهما الوحيدين فيتصالحان ويقيمان تمثالين للحبيين في مدينة فيرونا.

◆ الشخصيات:

- ١- روميو: الشخصية الرئيسة شاب صغير وهو الابن الوحيد لعميد اسرة مونتاجو، احدى العائلتين المتخاصمتين في المسرحية، وجهة نظره في الخصام، انه بغيض لانه يولد الكراهية وهو اكثر الناس بغضا لها، ويعتقد ان نبذ الكراهية هي الحل، وهو مبارز ممتاز بشهادة صديقه مركيتيو عندما كان يتحدث عن شجاعته، واذا كان عمر جوليت (١٤) عاما فان روميو لا يكبرها كثيراً، وهو من ذلك النوع الرومانتيكي الذي سرعان ما يفرق في الحب، وكان من السهل عليه تبديل حبه لروزالين (الفتاة التي يرد اسمها في النص كثيراً دون ان نراها ولو مرة واحدة) بجوليت التي ما ان شعر انها تبادله الحب حتى عشقها، ويبدو من النص ان روميو شاب تعوزه التجربة.
- ٢ - جوليت: فتاة لم تكمل (١٤) بعد، من الشخصيات الرئيسة في المسرحية والابنة الوحيدة لعمدة آل كابوليت، احبت

(روميو) الخصم لاهلها فتزوجته خفية، بمباركة القس الذي اعتقد ان هذا الامر سيكون سبباً بإنهاء النزاع بين العائلتين الى الابد، هي من النوع الرومانتيكي القادر على التضحية من اجل حبه، تحمل من الجمال قدراً كبيراً.

٣- مركيتيو:

صديق لروميو، وهو قريب لامير فيرونا، بعمر روميو، ويبدو انه يستخف بكل شيء على الرغم من انه في حديثه مع (بنفوليو) يبدو وكأنه يلعن الطيش، والخفة، والتهريج، ولكنه سرعان ما دخل بمبارزة ادت الى قتله من قبل (تيبالت) ابن عم جوليت.

٤- المونت دي

صديق لعائلة آل كابوليت، شاب جميل وأنيق جداً، وهو قريب لامير فيرونا، اي من عائلة نبيلة، ويتضح انه عاشق موله بجوليت، ويبدو اساساً وكأنه يريد ان تعيش فيرونا بسلام من خلال صلح العائلتين.

باريس:

ابن عم جوليت، شاب نزق، حاد الطباع، تسري الكراهية بدمه لكل ما يتعلق بآل مونتاجو (عائلة روميو) يبدأ دائماً باستفزاز الآخرين، وهو مبارز ممتاز بشهادة مركيتيو.

٥- تيبالت:

شيخ كبير السن، ارستقراطي، عميد آل كوبوليت له روح مرحة، لديه ميل الى المصالحة مع آل مونتاجو ولكن الاحداث لا تعطيه هذه الفرصة.

٦- والد جوليت:

شيخ كبير السن، ارستقراطي عميد آل مونتاجو ليست له مساحة في المسرحية.

٧- والد روميو:

كأي رجل دين يهتم ان يعم السلام، ويوافق على الزواج المستتر للعاشقين (روميو وجوليت) وتغرس المسرحية اهتمامه بالنباتات لكي تبرز صناعته للسم الذي له دور حاسم في المسرحية.

٨- القس لورنس

٩ - الامير: امير فيرونا والذي يبرز كحامي الامن والنظام في المدينة، ينتابه من العداء بين الاسرتين خسارة قريبين له احدهما على علاقة بآل جوليت والآخر آل روميو الكونت دي باريس ومركيتو.

١٠ - ام جوليت

١١ - ام روميو

١٢ - مرضعة جوليت

١٣ - شخصيات ثانوية أخرى (خدم ومن يقوم مقامهم)

❖ الأحداث الرئيسية:

- ١ - حب روميو لجوليت.
- ٢ - العداء بين العائلتين.
- ٣ - زواج روميو وجوليت.
- ٤ - موت مركيتو صديق روميو من قبل نيالت ابن عم جوليت ويترتب على هذا.
- ٥ - قيام روميو بقتل تبيالت ثاراً لمركيتو.
- ٦ - نفي روميو الى خارج المدينة من قبل الامير.
- ٧ - احراج جوليت بالزواج من باريس ومحاصرتها.
- ٨ - حيلة القس وعلاقتها بالسم، حيث اعطاها سمأ يميت موتاً مؤقتاً لمدة (٤٨) ساعة كي تتمكن من اللحاق بزوجها روميو والتخلص من زواجها بباريس.
- ٩ - التباس الفهم لدى روميو واعتقاده ان حبيبته ماتت فيقرر الانتحار على قبرها فيجد باريس في المقبرة وبعد استفزازه يقتله.
- ١٠ - دفنه لـ (باريس) بقرب (جوليت) بناءً على طلبه.
- ١١ - انتحار روميو بتناوله جرعة من السم.

- ١٢ - استفاقة جوليت من موتها المؤقت ورؤيتها لروميو وباريس يرقدان
١٣ - ميتين في قبرها.
١٤ - حضور القس في اللحظة نفسها ومحاولته تهوين ما جرى فترفض.
١٥ - انتحار جوليت بخنجر روميو.
١٦ - تصالح الاسرتين بعد اتضاح الحقائق بقيام الامير على ملابسات موت روميو وجوليت وباريس.

البناء الدرامي،

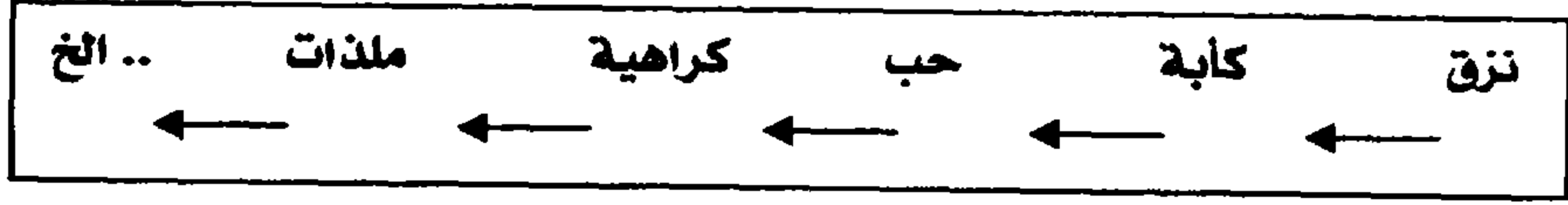
ان مسرحية روميو وجوليت تعتمد بناءً درامياً شكسبيرياً بحتاً، ولعل اهم صفات هذا البناء الدرامي هو مبدأ الاستمرارية اذ ان منظراً يقود منظراً، وفصلاً يقود فصلاً، وهكذا حتى الخاتمة بلا زيادات او ترهلات. ان سلاسة الحكاية المسرحية تستتبع بالضرورة سلاسة فعل الشخصية وسلاسة الحدث، وبالتالي فان البناء الدرامي ينتظم عبر تسلسل الفعل الدرامي والمشهد الاجباري والذروة بعامة.

في المشهد الاول من الفصل الاول يظهر روميو حزيناً ولكنه مع ذلك الحزن الذي يخفي تحته الاحتفاء بالحياة، فهو يرد على (بنفوليو) في تقويمه لعاطفة الحب بانه:- "واحسرتها، ان نجد الحب معصوب العين محجوب البصر، المبصر بمسالكه الى غاياته ودروبه الى مشيئته ورغبته اين ستتناول غداءنا اليوم؟" (٧).

أما في المشهد الثاني فان الظهور الثاني (لروميو) هو تلك الرغبة الدنيوية في الاحتفاء بالحياة وهي الذهاب الى حفلة آل كايوليت، ولو ان هذا الذهاب يقصد به رؤية (روزاليت) الحبيبة المتمنعة التي شغف بها روميو حباً. هنا تبرز الفرزة الأخرى في البناء الدرامي التي تتراوح بين الكآبة والحب والمتع الحسية.

هذه الكآبة تجد تعبيرها في حوار روميو المثير للانتباه "لم اجن ولكني مشدود الوثاق اكثر من مجنون محتبس في سجن، متروك بلا طعام". (٨)

هذا الحديث عن الجنون والسجن والطعام نذير ماساوي جديد لما سيحدث لاحقاً فالبناء الدرامي هنا ضرب من الشد والانبساط وكآلاتي:



في المشهد الثالث من الفصل الاول نرى اول ظهور (لجوليت) والحديث عن مواصفاتها الانثوية الفائقة وكانها تستعد للقاء (روميو) الذي غرس في المشاهد السابقة كل هذا سرعان ما يتغير عندما نرى لقاء روميو وجوليت وفجأة يمتلئ قلب روميو بالبهجة عند ملاقاته جوليت فيسبغ عليها اوصافاً فلكية لا اول لها ولا آخر فهي قديسة وهو مذنب ويحتاج الى تطهير.

وفي الفصل الثاني / المشهد الاول تتأكد رؤية (روميو) لـ (جوليت) بانها الارض وانها الشمس في المشهد الثاني وان في عيون (جوليت) ما هو اخطر من سيوف عائلتها مجتمعة وهو العليم بفنون الطعن والضرب، هذا الفرع كله يتبدد في صومعة (القس لورنس) في المشهد الثالث من الفصل نفسه وهو مشهد يتخلله اليأس من خلال الطلب المستحيل من (روميو) الى (القس) بان يعقد قرانه على (جوليت) مع معرفته بالصعوبات الكبيرة ازاء مثل هذا الطلب، على ان المشهد الذي يحظى بالانتباه، هو مشهد اللقاء الأخير بين (روميو وجوليت)، وهو المشهد الخامس من الفصل الثالث، والذي يجري بعد الامر بنفي (روميو) من "فيرونا" فيبدأ منلوجه "انها القنبره ايدان بان النهار قد لاح وما كان صوت العندليب الذي نطمئن اليه.." (٩) ان كل نقاد شكسبير يعدون هذا المنلوج منلوجاً بليفاً جاداً، وشعر حب والمشهد نفسه فيه من الجدية والموضوعية الشيء الكثير بالاختص ولا سيما عندما نعرف ان المشهد يجري في لحظات الفجر الاول، ولانه مشهد يستتبعه فراق ولن تجمعهم المسرحية مرة أخرى، فان الحبيبين يستغرب احدهما شحوب الآخر اولاً وتتخيل جوليت (روميو) ميتاً في القبر ثانياً.

البناء الدرامي يسلك في معماريته سلوكاً آخر، فهو يبعد روميو عنا لمدة طويلة نسبياً ثم تبدأ لعبة القبض والانبساط فهو فرح في "مانتوا" للحلم الذي انقذته فيه جوليت من الموت بعد ان قبلته، وهو لا يهنا بحلمه حتى يدخل خادمه يخبره بوفاة (جوليت)، وهو يفاجأ بالموت فتكون ردة فعله عليه بلغة واقعية، تبتعد عن ديباجة الشعر، وتحصيل حاصل لهذا كله يذهب الى الصيدلي ليبتاع سمّاً كي ينهي حياته، وفي المقبرة يجد (باري) وهنا يشعر بان المحنة قد اعطته عمراً آخر، فهو ينادي (باريس) بالفتى والصبي وهو ان لم يكن بعمر (باريس) فهو اصغر منه، وتزداد الامور سوءاً بمقتل (باريس) لكن (روميو) متكئ على التغيرات العميقة التي جرت عليه فيدفنه الى جنب جوليت لترسخ محبة جوليت في داخله جعلته يحب من يحبها.

ان البناء الدرامي فيما يخص (جوليت)، والتي تبدأ في المسرحية حسب ما يتعامل به اهلها ومرضعتها بأنها فتاة صغيرة، وحمل وديع، وهي مطيعة بخنوع لوالدتها، ولكن عندما تلتقي (روميو) تقع في حبه مباشرة، فهي تسأل مرضعتها عن (روميو) وتامرّها بان "اذهبي واسالي عنه فان كان متزوجاً فياويحي ان فراش عرسي سيمسي فراش نعشي" (١٠) او تقول "فيا له من حب ولد شاذ خارق للطبيعة" (١١).

فكيف يستطيع هذا الحمل الوديع ان ينقلب هذا الانقلاب المفاجئ بيد ان في حوارها نبوءة بما سوف تنتهي اليه المسرحية، أي كون فراش عرس (جوليت) هو فراش نعشها، لكن (شكسبير) وهو العارف بهذا الانقلاب، فهو يعطينا فرصة بان نرى (جوليت) تفكر، ولاسيما في المشهد الثاني من الفصل الثاني، عندما تتحدث عن استعدادها لنكران اسمها ونسبها، كما يجب على (روميو) ان ينكر اسمه ونسبه، حتى يصبح اتحادهما بلا منغصات. كما انها تستشعر ضعفها عندما تقول "روميوا روميوا اوام.. انه لا يسمع ندائي فمن لي بصوت بارز استعيد به هذا الطائر الكريم.. ان الاستعباد خشن فلا يصح له ان يرفع

الصوت...^(١٢) فهي تشعر ان المواضع الاجتماعية التي تعرفها جيداً لا تسمح لها ان ترفع الصوت، ولا سيما في ظل الاستعباد المتعجرف للمجتمع والاسرة والكراهية، على اننا نتلمس انها بداية القوة لدى (جوليت) التي تقول في منولوج ملفت للانتباه في الفصل الثالث / المشهد الثاني: "هلم يا ليل المحبين في ردائك الاسود الغامر، لتعلمني كيف أخرج من خلوتي وأغادر حياتي وانزوائي في أول لقاء بين عاشقين بريئين جمعهما القران في شركة واحدة"^(١٣) ثم تؤسس عليه بصيحة صادحة " هلمي الى فراش عرسي ومهاد زفائي لكي اذف الى الموت مادام (روميو) عني مقصياً"^(١٤).

هنا يغادر الحمل الوديع صفاته فيصبح شجاعاً، فهي تقترن بـ (روميو) رغم كل المعوقات وحتى اللغة تصبح اكثر نضجاً واصابة للهدف، على الرغم من ان هذه الحالة الجديدة لـ (جوليت) تعكسها الاحداث، فما زال القتل مستمراً، وما زالت السلطة الابوية تلح برسم مستقبلها، والاحداث المتتالية تجعلها تعارض والدها، او على الاقل تطلب منه ان يسمع كلماتها، ونختتم الفعل الدرامي بالتباس خطة (القس لورنس) على (روميو) والتي تؤدي الى موته، وهنا نتلمس آخر كلمات جوليت وهي تطعن صدرها بخنجر (روميو) قائلة "ايها الخنجر السعيد فليكن صدري لك غمداً"^(١٥) وقبل هذا كانت تتاجي جثة حبيبها وزوجها بعبارة رقيقة تتناسب وامرأة قوية متخلية عن صراخ وبكاء النساء، والغريب في هذا كله ان الاهتمام بالنمو الدرامي لـ (جوليت) قد اخذ مساحة اكبر من النمو الدرامي لـ (روميو)، والدليل على ذلك كما يذكر مجموعة من الباحثين السوفيت بان (شكسبير) يسمي مسرحيته تراجيدية "لم يكن بلا مغزى اختياره بان يختتم مسرحيته بهذه الكلمات..

لم تكن هناك ابدأ قصة اكثر بلاءً

من قصة "جوليت وروميو"

اذ انه يقدم اسم جوليت على روميو"^(١٦).

◆ اللغة:

ان الوسيط التعبيري الذي انتهجه النص الشكسبييري لعرض ما يحتويه كانت اللغة المكتوبة، وفي واحدة فنونها البارزة وهو الشعر، واذا كان البحث لا يقترب الى تقنية الشعر من وزن وقافية وايقاع لانه غير معني بهذه المسألة، لانه لا يحتاجها في فحص النصوص التي أولت النص الشكسبييري، ولكن البحث معني ببلاغة العبارة الشكسبيرية حتى وان انتقصت منها الترجمة، ومراقبتها داخل الفلم السينمائي.

وان في تحليل البناء الدرامي للنص الشكسبييري اشارات كافية للغة الشكسبيرية تكفي البحث وهدفه. فهناك ضروب البلاغة كلها من مجاز، ورمز، واستعارة، وكناية وغيرها، بحيث اصبحت لغة شكسبير لغة يضرب المثل بها لرقياها وفخامتها.

ثانياً- مناقشة العينة الفلمية على ضوء المؤشرات:

١- التأويل يُعنى بالإحالات داخل النص المؤول والوصول الى مديات النص كاملة عبر معانيه ودلالاته.

لا بد من الحديث عن أنّ الكتابة لها علاقة بالخارج أولاً وعلاقة بالخطاب الفني نفسه وعلاقة بالمتلقي، لان كل نص انما يحيل الى خارجه بمعنى من المعاني، ولكنه من ناحية أخرى يحيل الى نفسه عبر عناصر الوسيط التعبيري، ومن الطبيعي اننا لن نتابع كل الاحالات سواء الخارجية منها او الداخلية. ونستقصر على نماذج مختارة للحديث عنها، لانه ليس من المعقول ان يجري تحليل النص باكملة لمناقشة مؤشر واحد.

فالاحالة الاولى هي امكانية نمو الحب في اجواء الكراهية، وواضح انها احالة خارجية، او بامكاننا ان نستشف عشرات الأمثلة من الواقع المحيط بنا لنستخرج امثلة ملموسة على هذا، وهذه الإحالات ليست ما سنتوقف عندها

لأنها متاحة للباحث وغير الباحث وسوف يجري التأكيد هنا على الإحالات الداخلية، أي كيف يكتب النص نفسه عبر علاقاته الداخلية،

وبالأساس فإن النص يتحدث عن الحب فكيف اقيمت هذه الدلالة في الافلام الثلاثة ولناخذ أولاً:

أ- روميو وجوليت:

اخراج: بازلو هارمن.

سيناريو: كريج بيرس وباز لوهارمن.

تمثيل: ليناردو كاييرو وكير دنيس.

انتاج: شركة فوكس للقرن العشرين.

ملخص الفيلم :

يتعرض الفيلم لقصة روميو وجوليت المقتبسة عن المسرحية الشكسبيرية نفسها فهناك عائلتي (مونتاجو كابوليت) وهناك روميو وجوليت واصدقاء روميو واهل جوليت زيادة او نقصان بعض الشخصيات غير المؤثرة على القصة نفسها.. لكن الفيلم يسقط كل القصة التي جرت في العصور الوسطى الى عصرنا الحالي، فروميو واصدقاؤه هم شباب هذا الزمان الطائش المجنون بالجنس والمخدرات والموسيقى الصاخبة والعنف كذلك ابن عم جوليت واصدقاؤه لا يختلفون بشيء عن منافسيهم، لكن هذه المنافسات بين ممثلي العائلتين تنتهج طريقة غريبة الا وهي تصرفات عصر الكاوبوي وتصرفات العصابات الامريكية مثل ال كابوني وغيرهم، وباقي القصة تجري على وفق ما عرضته المسرحية.

ان الإحالة الرئيسة التي يسلمها النص هي: الحب والكراهية، والتي يقوم عليها البناء الدرامي للنص الشكسبييري لكن تأويل النص الفلمي يحيلها الى حالتين واحدة مستمدة من النص أي يتصرف بالإحالة الداخلية، ليؤسسها كبناء يقوم عليه الفيلم، ويتصرف بهذه الإحالة الداخلية كونها تحيل الى الخارج، إذ إن

الحب والكراهية هما الأساس الذي يرافق المجتمعات، حتى قيام الساعة، فإذا كانت الإحالة الداخلية في النص الشكسيري معروفة، فإن التصرف الخارجي بهذه الإحالة وجعلها قضية تسير مجتمعات البشر حتى الوقت الحاضر، فإن النص الفلمي قد جعل (روميو وجوليت) قصة مدينة معاصرة سواء كانت باريس أو لندن أو نيويورك أو بغداد وبكل الملامح العصرية لقصص الحب وما يرافقه من معوقات يتساوى في هذا عصر شكسبير وعصرنا بيد أن صانعي الفلم وهم يعنون بالإحالات داخل النص، ويجعلونه نصاً معاصراً فإنهم ركزوا على واقع معاصر تحوطه الريبة استناداً إلى النظرة الاعتبارية لنص شكسبير وما يرافقه من احتفاء وابهة وتقدير، ولا يمكن لهذا النص أن ينزل إلى مستوى رعاة البقر وعصابات الهيبز والبانكز والسفلة ذوي الوشوم التي تغطي كامل اجسادهم وحتى على رؤوسهم الحليقة، لاحظ مشهد أول اصطدام ما بين ال كابوليت وال مونتاغو في محطة البنزين وكيف أن اتباع العائلتين من السفلة المنحطين الذين آذوا حتى الراهبة وتلميذاتها بتلميحات داعرة، ثم اسباغ جو افلام الغرب الامريكي (Western) على مشهد المعركة، كما هو واضح في المشهد الآتي:

ن/خ	محطة البنزين	م/٢
	لوحة اعلانية مكتوب عليها (بنزين فونيكس) تتسحب الكاميرا من اللوحة فتدخل سيارة مسرعة فيها مجموعة من الشباب وتقترب السيارة من الكاميرا حتى تقف على لوحة السيارة الامامية المكتوب عليها (MON* ٥٠٠) كلمة مون تعني اختصار لمونتاغو وهي عائلة روميو والذين في السيارة هم	
موسيقى صاخبة		

اتباعهم)، تصعد الكاميرا من اللوحة
فتظهر كامل السيارة من الاعلى وفيها
ثلاثة شباب بقمصان مفتوحة الصدور
مزركشة وهم حليقو الرؤوس (شباب
هذه الايام).

٢-ل.ع من اسفل ل احد شباب السيارة القضية بين
(بنفوليو ابن عم روميو) وهو يقول لمن السادة
في السيارة:

٣-ل.ع ضيقة ل احد شباب السيارة وهو يضع
اقراطاً في اذنه وقلائد في رقبته ورأسه السادة نفايات
حليق وقد وضع نظاراته على رأسه
وهو يقول:

٤-ل.ع ضيقة يقول الشاب الآخر في
السيارة:

(بنفوليو) يتوجه الى داخل محطة هيا ايها العفن
البنزين وفي هذه الاثناء تدخل سيارة
في الممر الآخر لمحطة البنزين تقترب
من الكاميرا حتى نرى لوحة ارقامها ٥-ل.ع
المكتوب عليها (CAP*٠٠٥) (وهو
اختصار لعائلة كوبوليت عائلة جوليت)
تستدير الكاميرا بعنف من جهة
السائق على نفس مستواها السابق، الموسيقى
يفتح باب السيارة ونرى اقداماً تطأ مستمرة
الارض وتخطو قليلاً الى الامام، ثم

تفرك الاقدام الارض فنسمع احتكاك
قطعة حديدية في الارض التي هي
كعب الحذاء الحديدي.

مؤثر احتكاك

حديد في الارض

ثم تخطو الاقدام صاعدة الدرجات
المؤدية الى داخل المحطة، تخرج الاقدام
من الكادر ويدخل الكادر اقدام أخرى
متجهة في الجانب المعاكس تخرج
الاقدام من الكادر وتبقى عجلات
السيارة والباب المفتوح في الكادر
فتنزل اقدام أخرى من السيارة.

راهبتان خارجتان من المحطة كانما
كانتا يتبضعان، واثنان من جماعة
مونتاغو في السيارة يطلقان كلمات بذئية
نحو الراهبتين:

فقاعة.. فقاعة..

الراهبتان تسرعان نحو سيارة
تتظرهما

الشابان يكملان نزولهما من السيارة
وهما يتجهان الى يسار الكادر وما زالا
يعلقان:

انا قطعة لحم
شهبي

الراهبتان تغلقان باب السيارة بفزع
احد الشباب من ال مونتاغو وهو
يشير بيديه المليئة بالخواتم الى صدره
بحركة داعرة موجهاً نحو الراهبتين ثم
يقوم بلمس صدره.

٦- ل.ع

٧- ل.ع

٨- ل.ع

٩- ل.ع

- ١٠- ل.ع سيارة الراهبات تتطلق بسرعة ويظهر من خلف السيارة ذو الاحذية الحديدية يتجه نحو اتباع مونتاغو، الكاميرا تنقض عليه بلقطة متوسطة سريعة.
- ١١- ل.م للشاب ذي القميص المزخرف البذي وهو ما زال يهرج.
- ١٢- ل.م لذي الاقدام ويظهر فيها لحيته الغربية وشاربيه وكانهما مرسومان، واذنه ذات القرط والقلادة الضخمة التي تتدلى على صدره، ونظاراته التي تنظر من تحتها، / ومكتوب على اللقطة عنوان كبير (ابرا من كابوليت).
- ١٣- ل.م الشاب في ل/٧ يفزع وهو يراه ويقول انه (ابرا) من جماع كابوليت
- ١٤- ل.م للشاب الآخر في السيارة فزعاً يقول: انه من آل كابوليت
- ١٥- ل.م لقطة تعد الشائعة لشعار عبارة عن صليب مالطي مكتوب عليه مونتاغو تتدلى منه صورة جمجمة ومسدس وثعبان.
- ١٦- ل.م ل ابرا وهو يحدق باشمئزاز في الشابين
- ١٧- ل.م ايدي (ابرا) وهي تزيج سترته فيظهر انه متمنطق بمسدسين تذهب الكاميرا

بزوم سريع نحو اخمص المسدس فترى
بقدر الشاشة لشعار عبارة عن شيء
يشبه الصليب مكتوب عليه كابوليت
متدلية منه مخالب نسر ويحيطه
سيفان.

١٨-ل.م

لمسدس يتدلى وفوقه قميص مزركش
يزاح القميص قليلاً كأنما استعداداً
لشهر المسدس ثم تتسحب الكاميرا
بسرعة مرتفعة قليلاً تظهر الشاب ذو
القميص المزركش كأنما يستعد لمعركة.

١٩-ل.ق

ل (ابرا) يزيح سترته جانبا بعنف وهو
يكشر عن أنيابه

٢٠-ل.ق

لفم (ابرا) المفتوح وتظهر اسنانه
وتكون في الفك الاسفل طبيعية وفي
الفك الاعلى عبارة عن طبقة تغلف
الاسنان بحيث لا يظهر منها شيء
سوى كتابة على القطعة الفضية
(SIN) بمعنى الخطيئة

٢١-ل.م

قريبة الشاب الآخر في السيارة يقول
ولكنه يسقط على ظهره فزعاً من تكشيرة
(ابرا)
صارع سوف
اساندك

٢٢-ل.م

سريعة جداً لاحد اتباع (ابرا) وهو
يضع يديه حول فمه مضخماً صيحة
استهزاء يطلقها نحو اتباع مونتاغو

- ضيقه الشاب الذي سقط في ارضية
السيارة ينهض يخاطب صديقه قائلاً:
كابوليت ٢٣-ل.ع
- في حين ان ضحكات الكابوليت
الساخرة على الشريط الصوتي.
٢٤-ل.ع
- جماعة (ابرا) يركبون في السيارة وهم
يستنهضون
جماعة مونتاغو يقول احدهم لو اني وضعت
لصاحبه:
٢٥-ل.ع
- ابهامي في فمي،
فهذا يعني عار لهم
ان يتحملوه.
- (ابرا). خلف مقود السيارة يسوي
المرآة التي امامه بحيث يراقب فيها
اتباع مونتاغو فيرى في المرآة الشاب
يضع ابهامه في فمه.
٢٦-ل.م
- قطع سريع**
- الشاب يضع ابهامه في فمه واليد
الأخرى على اذنه مفتوحة الكف
٢٧-ل.ع
- وتتحرك ويتقدم نحو الكاميرا
٢٨-ل.م
- (ابرا) يصرخ غاضباً من السيارة
الشاب من مونتاغو يريك ثم يتوجه
الى مضخة البنزين ويضعها في خزان
السيارة
٢٩-ل.ع
- (ابرا) غاضباً وينطلق بسيارته مسرعاً
٣٠-ل.ع

- ٣١ - ل.م ضيقة الشابين فزعي
- سيارة (ابرا) تستدير في مكانها
بطريقة جنونية، يهرب عمال المحطة
٣٢ - ل.ع ويفزع الشابين ثم ينزل من سيارته
متجها نحو اتباع مونتاغو اللذين يفتح
تقدم سوف احدهما باب السيارة والآخر يقول: اسانديك
- ٣٣ - ل.ع (ابرا) يتجه نحو السيارة والشاب ذو
القميص المزخرف يتجه نحوه.
- ٣٤ - ل.م (ابرا) مكشراً وهو متهيئ بمسدساته
المعلقة تحت ابطيه ويقول موجه
كلامه للذي وضع ابهامه في فمه:
- هل قضمت
ابهامك لنا،
يا سيد؟
لقد فعلت ذلك
يا سيدي..
هل هذا ضد
القانون؟
- ٣٥ - ل.م للشاب يقول بارتباك:
ويلتفت الى صاحبه ويقول:
- ٣٦ - ل.ع ل(ابرا) ومن خلفه مضخات البنزين
وغرفة المحطة يقول:
قُل:
- ٣٧ - ل.ع الشاب يقول:
لا يا سيدي، انا
لا اقضم ابهامي
لك يا سيدي ولكي
اقضم ابهامي.

٣٨- ل.م (ابرا) يقول بغضب، لكنه يحاول ان هل ستقاتل يا
يتمالك نفسه:
سيد؟

الشاب مريك تتقدم الكاميرا فتصبح ان كنت تود ذلك
٣٩ - ل.م متوسطة يقول، وهو يؤكد كلمة يا فانا لك يا
سيدي.
سيدي.

٤٠- ل.ق لقطة لمقبض مسدس مكتوب عليه
Sword ٩ mm سيف عيار ٩ ملم

لقد اكتفينا من المشهد باربعين لقطة وهي لقطات كافية لتثبت صحة ما
ذهبنا إليه..

والملاحظ ان نص شكسبير كله لا يمكن ان ينزل الى هذا المستوى الضحل
من الحوار اولاً، ولا الى الحركات الفجة الداعرة، لاحظ تعرض الشابين
للراهبات والحركات التي يقومان بها، ثم يقوم النص بجعل الشخص عبارة عن
مجرمين ضليعين في الجريمة وطقوسها، وبعد هذا وذاك فان هؤلاء الاشخاص
المتنازعين يبدون وكأنهم اعضاء في عصابات

(مافيا)، وليسوا اولئك الشخص في العصور الوسطى الذين لا تتعدى
صراعاتهم الصراع العائلي، وقام شريط الصوت بوضع موسيقى صاخبة وكاننا
في منتدى ليلي، فتوزع المتلقي بين رسائل متعددة، فنحن هنا ازاء عصابات، وازاء
ترداد كلمة سيدي الساخرة التي تليق بفرسان العصور الوسطى، ونحن ازاء
شعارات العوائل التي كانت شائعة في العصور الوسطى ثم لقطة لمسدس مكتوب
عليه Sword ٩ mm سيف عيار ٩ ملم، فما هو الارسال الذي تسلمناه من هذا
المشهد المزدهم بالإحالات.. تزعم الباحثة ان تشوش الاحالة هو ما قام عليه هذا
المشهد كنموذج لمعظم مشاهد، ولو اكتفى الفلم بهذا فقط لقلنا انه تأويل بلغة
شباك التذاكر، ولكن ان يحافظ الفلم على الاسماء الشكسبيرية والحوار
الشكسبيري، فانه سيضع التأويل في حيز اللامعقول، بمعنى ان التصرف بالاحالة
بهذه الطريقة، ضيع الوصول الى المديات الكاملة للنص، واخذ بمعانيه ودلالاته.

وتدرج البناء السردي بالفلم في موضوعة الحب والكراهية حتى ارتدت هذا اللامعقول، على الرغم من انها منقولة بالكامل من النص الشكسبييري وينبغي ملاحظة ان الموت حياً يمتلك شفافية فائقة لا يمكن لروميو في جوه هذا ان يقدم عليه.

ب - قصة الحي الغريبي؛

اخراج: روبرت وايز وجيرو روبنز.

تمثيل: نتالي وود ويجارد ديسمر.

انتاج: يوناتيدا ارتست.

سنة: ١٩٦١.

ملخص الفلم:

يتناول الفلم قصة "روميو وجوليت" مقتبسة يتصرف عن "روميو وجوليت" لشكسبير، تجري الاحداث في حي للفقراء يدعى "الحي الغريبي" بين الشباب الفقراء في هذا الحي، في صراعات تافهة حول الهيمنة على الحي، واستغلال ساحاته وملاعبه، وحول من هو الامريكي، هل ذوو الاصول الاوربية ام ذوو الاصول اللاتينية؟ مروراً بقصة الحب بين الشاب المنحدر من اصل اوربي والفتاة المنحدرة من اصل لاتيني وتعرض الشاب الى القتل بسبب النزاعات الصببانية عند شباب الحي، الفلم يذكر بشكل واضح بـ (روميو وجوليت)، ولكن ليس عبر البلاغة الشكسبيرية وانما بمعادل موضوعي بصري عبر الغناء والرقص التعبيريين.

يلاحظ في فلم "قصة الحي الغريبي" ان الاحالة التي اخذها الفلم من النص الشكسبييري واقام عليها تأويله، هي موضوعة الحب والكراهية اولت على وفق الامور الآتية:

١. انها اُحيلت الى عصرنا الحاضر، حيث ظهرت الجماعتان المتصارعتان هما شباب "الحي الغريبي" في (نيويورك)، وهو الخليط

من الملونين من اصول لاتينية والانجلو سكسون، ويبدو ان ساكني هذا الحي من الفقراء الذين يعيشون في شقق ضيقة مزدحمة، واكثرهم من الشباب المتسكعين، وهذا اول خلاف مع النص الذي يجري في اجواء استقرائية، وهذه اول احوالة ناجحة إذ إنّ الحب لا علاقة له بالمستوى الطبقي، ان العصر الحالي ظهر بكل المفردات (الملابس، والاماكن، ونمط الحياة، صحيح ان النص الفلمي تصرف بهذا كله مما يخالف النص الشكسبييري ولكنه ارتقى للنص وروحه من خلال ان هذه الاحالات النصية (الحب والكراهية) وجدت تعبيرها.

٢. في ازمة شائعة في المجتمع الامريكي (نموذجه الحي الغربي) تلك ازمة العنصرية، فبدلاً من الحرب بين عائلتين ارسقراطيتين كانت ازمة بين الملونين والبيض وهذا لم يخل بالنص الشكسبييري خاصة وقد ارتقت الاحداث الى الشعر الشكسبييري من خلال الجو الغنائي والموسيقي الذي غلف الاحداث مما جعل الاجواء رغم قتامتها تتغلف بجو الشعر، فالاحالة هنا ناجحة لان مشكلة الفقر والتميز مشاكل تعاني منها مجتمعاتنا المعاصرة، ولو تابعنا المشهد التالي لرأينا:

م	ملعب كرة السلة في الحي الغربي	ن/خ
١ - ل.ع	سيارة الشرطة تصل الى موقع الشجار بين الشباب فتقف ويفتح الباب الشرطي ذو الزي الرسمي ويهرع من السيارة يتبعه المفتش ذو الملابس المدنية وهو يطلق صفاراته الشباب يتشاجرون في مقدمة الكادر والشرطي في الخلفية يهرع نجومهم، يكفي هذا ايها ثم ياتي المفتش ثم يدخلان بين الاشرار المتشاجرين والمفتش يقول:	٢ - ل.ع

٣- ل.ع

من زاوية أخرى، الشجار ما زال
مستمراً ويظهر بشكل واضح الفتى
(روف) الذي هو بمثابة (مركيتيو) في
النص الشكسبييري والمفتش مازال يصرخ: اقول ذلك.

ثم ينجح المفتش والشرطي بعزل
المجموعتين كل الى جانب وهما يقفان
في الوسط يقول المفتش:

يرد عليه احد شباب الانجلو ساخراً:
لماذا انت مهتم ايها
الملازم جارك

يقول مجموعة الانجلو ساخرين ويكمل
مجموعة اللاتين باستهزاء بجملة:
نهارك ايها
الملازم جارك

٤- ل.ع

المفتش وظهره الى الكاميرا ينادي احد
الشباب الذي تسلق سور الملعب، يناديه قائلاً:
بحيث تحس بظهر الشرطي فقط،
مركز على جزء من الشاب في امامية
الكادر والشباب المتسلق في خلفية
الكادر، يتقدم الشرطي فيدخل نصفه
في الكادر. الشاب المتسلق يقول:
ولكن نحن لم
نكن الا لنمرج

انا ارى ان الاطفال
سيحفظون لنا
شوارع هذه
المدينة المحبوبة

الشرطي يرد:
اخرس

(روف) يرد:
نحن ولدنا كما لو
كنا في مقلاة حارة
الشرطي يقول غاضباً:
لقد ضربت في
راسك ايها الطفل
جون، تعال هنا

٥- ل.ع قريبة الى جزء من مجموعة الانجلو،
جون يتقدم نحو الكاميرا

٦- ل.ع المفتش وخلفه الشرطي وجزء من
مجموعة الانجلو، يدخل جون الكادر
يمسكه الشرطي من اكتافه ويأخذه حسناً
الشرطي من اكتافه ويأخذه بعيداً عن
المجموعة وهو يقول:

٧- ل.ع المفتش وهو يدفع ب (جون) الصغير امامه
ويوقفه امام مجموعة اللاتين ويقول: الان، من الذي سبب
لك هذه الجروح؟

٨- ل.ع المفتش يمسك جون الصغير من كتفه
وخلفه مجموعة الانجلو وهو يحثه
على الكلام، جون الصغير يقول:

يقاطعه المفتش بحدة ويقول: اي أحد

يتقدم (روف) من خلف المفتش ويقول: اعذرني سيدي
فيلتفت المفتش نحوه مستفهماً (روف) ان حقيقة
يقول وهو يسخر: المسألة، نحن

نشك هذا العمل
قد جرى من
قبل شرطي

- احد افراد المجموعة وهو متسلق على الشبكة، يكمل حاكماً الموضوع:
- الكاميرا تقترب قليلاً مضيقاً اللقطة العامة بحيث ظهر المفتش الى الكاميرا ويدخل جون الصغير من بين المفتش والشرطي الذي ظهره نحو الكاميرا المواجهة للمجموعة يضيف احد افراد المجموعة:
- المفتش يلتفت نحو الكاميرا متجهاً نحو المجموعة الأخرى قائلاً:
- ل.ع-٩ مستحيل
- لمجموعة اللاتين وهم يحيطون من الجانبين بقائدهم (برناردو) الذي يعلق على حوار المفتش ومجموعة الانجلو قائلاً:
- ل.ع-١٠ لا شيء مستحيل في امريكا
- المجموعتان وفي المنتصف الشرطة يقول المفتش:
- ل.ع-١١ حسناً ايها الاولاد الحكماء والآن
- منخفضة قليلاً، المفتش يهيم على الكادر ومن خلفه الشباب، ومن خلف الشباب في عمق الكادر العمارات الكالحة للحي الفربي، يضيف المفتش:
- ل.ع-١٢ اسمعوني جيد الكادر ومن خلفه الشباب، ومن خلف الشباب في عمق الكادر العمارات الكالحة للحي الفربي، يضيف المفتش:
- ثم يلتفت نحوهم ويكمل:
- وسوف أعاقبكم عقاباً شديداً لاني ساكون حولكم دائماً

١٣-ل.ع من زاوية أخرى المفتش يقف بين أتريدون ان يقتل
المجموعتين ويكمل حديثه: احدكم الآخر؟

ليقتل أحدكم
الآخر ولكن
بعيداً عن
منطقتي هل
هنالك اية اسئلة؟

١٤-ل.ع ضيقة (برناردو) يقول للمفتش: هل تستطيع ان
تترجم هذا
الكلام
للاسبانية؟

١٥-ل.م المفتش وخلفه مجموعة الانجلو، يقول خذ اصدقاءك
المفتش: خارجا يا برناردو

وفي الخلفية تضحك مجموعة الانجلو
احساساً منها بالنكتة التي تعاونت
المجموعتان على ادائها.

١٦-ل.ع نفس لقطة / ١٤ بقية حوار وابقى بعيداً من
المفتش على وجه برناردو واصدقائه هنا
(باستهزاء):

١٧-ل.ع نفس لقطة / ١٥ المفتش يقول وهو ارجوكم
يحاول كظم غيظه:

١٨-ل.ع نفس لقطة / ١٦ برناردو موجهاً حسناً، ايها
كلامه الى مجموعته وهو ينظر نحو القروش (مفرده
مجموعة الانجلو: قرش وهي

تسمية فريق
اللاتين في الفلم)

ثم يومئ راسه قائلاً بالاسبانية: هيا

مجموعة الانجلو ظهرها الى الكاميرا
والمفتش في الوسط ومجموعة
اللاتين تبدأ بالانصراف، فتتحرك
الكاميرا متابعة الانصراف يخرجون
من باب الملعب.

١٩-ل.ع

المفتش والشرطي ومجموعة الانجلو آه ايها الاولاد
ينظرون لانصراف اللاتين (القروش) اذا لم تكن هذه
يعلق المفتش على انصرافهم: الجيرة كافية

٢٠-ل.ع

ثم يلتفت نحو المجموعة الباقية ويقول: الآن انظروا ايها
الاصدقاء، دعونا
نعرف السبب.

اذا لم اعط
القليل من
القانون من هذه
المنطقة، فعلى
الاقل انا أتحكم
في هذه الزاوية
من المدينة.

المفتش وخلفه عمارات الحي الغربي
يقول:

٢١-ل.ع

المفتش في لقطة اوسع يخاطب
المجموعة ثم يضيف المفتش قائلاً:

٢٢-ل.ع

وانت واصدقاؤك
لا تحبون الالتزام

بالقانون، ولكي
تكونوا جيدين
عليكم ان تتعاونوا
مع حفظ النظام
من الان فصاعداً.

المفتش مازال يتحدث من زاوية أخرى وهذا يعني انكم
المجموعة تبدو غير مهتمة لحديثه ولما ستبدؤون من
يجد المفتش انهم لا يعنون بحديثه البداية فتكونون
وخاصة احدهم الذي يدير ظهره له لطفاء مع
يتقدم نحوه ويمسكه من كتفه قائلاً: الشرطة والقانون
منذ هذه اللحظة

ع.ل-٢٣

ضيقة المفتش يدير الشاب نحوه وهو انا قلت لطيف،
يقول بحدة: فكن كذلك لانه

اذا لم نكن
كذلك وامسكتك
لاي عمل قلّ او
كبر وسأقوم
بنفسي بمعاقبة
من يخرق
القانون
وساجعلكم

ع.ل-٢٤

تتعفنون هناك.

اقول وداعاً
للاولاد الجيدين.

المفتش تحيطه المجموعة يقول !

ع.ل-٢٥

ثم يلتفت الى الشرطي ويقول: كرويك
 ثم يتحرك هو والشرطي خارجين
 احد المجموعة يقول ساخراً:
 وآخر يقول ساخراً من كلام المفتش
 ومضيفاً له: انتم اشرار،
 ولكن ليس في
 شوارع بل
 اذهبوا لتلعبوا
 في المنتزهات
 حافظوا على
 العشب، اذهبوا
 الى المنازل
 حافظوا على
 علاقاتكم،
 حافظوا على
 العالم
 العصاة ليست
 في شوارع
 هذا كل شيء
 نحن سنفعلها
 ايها الطيارون
 (اسم الفريق
 الانجلو) لننصرف

وأخر يقول:

وأخر:

وأخر:

(رؤف) يقول:

من خلال باب الملعب الذي يضيق
 مساحة الكادرو وفي عمق

٢٦ - ل.ع

لكادر مجموعة الانجلووالعمارات السكنية الكالحة.

في هذا المشهد يتبين لنا ان الاحالات في النص الشكسيري لم تحضر كلها وانما اشتغل النص الفلمي من خلال هذا المشهد على بعض الاحالات ومنها الحب، والصراع، والكراهية، والاحساس بالفجيعة التي تحلق في سماء النص، ولكن من خلال الاحتكام الجدلي لقوانين العصر، فاذا كانت الكراهية في نص شكسبير قضية تجاوزها النص لانه يشتغل بما هو موجود، فان النص الفلمي لا يمكنه ان يعبر عن هذه المسألة بهذه السهولة لانه يشتغل في عصر آخر، وهو عصرنا الحديث، هذا العصر القائم على السبب والمسبب والنتيجة، وهو اذ يحكم هذه الجدلية في اول ما يظهره على الشاشة من لوحة كرافيكية تمثل مدينة نيويورك ملونة بكل الوان الطيف، الى الحي الغربي ومآسيه، فهو لا يستطيع ان يضع حقائق متجاوزة دون ان يعرف الاسباب او يُقنع المتلقي بها، فهو اذ ينطلق من النتيجة التي هي الخصام بين مجموعتين، كل مجموعة تطلق على نفسها مصطلحاً مثل مصطلح فرق السلة المحترفة في امريكا، هؤلاء القروش وهؤلاء الطيارون، ولكن اذا كان المحترفون يراكمون المال فان هؤلاء البائسون يراكمون الماسي، فهم يعيشون في عمارات مزدحمة في شقق كعلب السردين، وكانت خلفية الصورة تتأى بثقل هذه العمارات التي تحيط ملعب كرة السلة من كل جانب واذ يخوض هذان الفريقان شجاراتهم المؤدية للدم، فهو بسبب عدم وجود شروط الحياة الكريمة، فلا متزهات ولا شوارع ولا عمل ولا سكن مريح، وعلى هذا فان مثل هؤلاء الناس محاصرون اذ لا يستطيعون تغيير ما هم فيه فانهم يصبون غضبهم على بعضهم بعضاً، فالمجموعة الانجلوسكسونية تعتقد ان سبب هذه الفاقة وجود العرق اللاتيني في امريكا، الذي زاحمهم في عيشهم واللاتينيون يعتقدون ان امريكا تمتصهم الى الدرجة التي لا يفهمون ماذا تريد منهم حتى انهم بحاجة الى الترجمة لكي يفهموا.

ان النص الفلمي هنا تدرج في اقامة الاحالات وتفسيرها ومن ثم جعلها تحيا في دلالة جديدة مستمدة من النص الجديد الذي هو نص لعصر جديد.

ج - شكسبير عاشقاً.

اخراج: جون مادين.

سيناريو: مارك نورمان وتوم ستوبارد.

تمثيل: جوزيف فنييس وجونيث بالثرو.

زمن العرض: ١٢٣ دقيقة.

سنة: ١٩٩٨.

ملخص الفلم:

الفلم يتعرض لمسرحية روميو وجوليت ولكن بمعالجة جديدة وتأويل اكثر اثاره واسئلة فهو يجعل من روميو هو شكسبير نفسه من خلال العصر الاليزابيثي (عصر عودة الملكية) واضعاً بؤرة المعالجة على الحياة المسرحية انذاك وكيف ان العصر السابق لاليزابيث كان يحرم النساء التمثيل على خشبة المسرح لذا كانوا يستعينون بصبيان ومراهقين لتمثيل دور النساء وكيف ان الشاعر تنضب قريحته لتعرضه للخيانة من قبل ما اعتقد انها حبيبته فيحرق اوراقه. ولكن (فيولا) الفتاة الارستقراطية المترددة بصحبة الملكة الى المسرحية تجلب انتباهه، فيولا من جانبها محبة متيمة بالمسرح فتتكر بثياب صبي وتمثل المسرحية الموسومة روميو وابنة القرصان ايثل شيئاً فشيئاً يتبه الشاعر الى هذا الصبي (فيولا) حتى يعرف حقيقته ويأتيه الالهام بحيث يكتب المسرحية كما نعرفها اليوم. على الرغم من ان (فيولا) واحتراماً للتقاليد الطبقية تذهب لزواج من طبقته ولكن الجذوة التي وضعتها في قلب الشاعر جعلته يشرع من جديد بالكتابة الابداعية.

ان الاحالة في شكسبير العاشق اتخذت مدى رحباً لتمثيل عصر شكسبير نفسه، ولكن من خلال روميو وجوليت المسرحية، او ان كتابة الشاعر لها، وهنا راينا ان الحب يتوزع على محاور متعددة.

• روحية الشاعر الملهم: والذي تتفجر قريحته بالحب كما في المشاهد الآتية، وهي مشاهد تسرد موضوعاً واحداً مستمراً في أكثر من مكان، عابرة فواصل الزمان الموجودة ضمناً في عقل المتلقي، ولكن الحدث يبدو واحداً.

م/	داخل كواليس المسرح	ن/د
١- ل.ع ضيقة	شكسبير وفيولا يعانقان بعضهما فيولا تقول:	لا ارجوك لا تذهب
	يجيب شكسبير:	يجب عليّ
	صوت من خارج الكادر يقول:	الابن الوحيد
		من عدوك
		اللذود
	وآخر (من خارج الكادر) يجيب:	فظيع
	ثم ينسحب شكسبير ويختفي من الكادر، وتبقى فيولا وهي في تامل، وصوت من خارج الكادر في المسرح وهم يكملون التدريب على المسرحية صوت يقول:	ببساطة.. فظيع

م/	في غرفة شكسبير داخل المسرح	ن/د
١- ل.ع ضيقة	شكسبير ظهره الى الكاميرا ويديه ريشة الكتابة، يفرك راحتيه اللتين تحضنان الريشة ويجلس على كرسيه وامامه طاولة عليها مجموعة من الاوراق ومستلزمات الكتابة الأخرى	

ويبدأ بالكتابة، صوت (فيولا) وكأنها
تقرأ ما كتبه تقول:

كم هو لطيف
هذا النور عبر
النافذة.

تقترب الكاميرا من شكسبير محافظة
على اللقطة العامة.

ل/د

في غرفة فيولا

م/

لورقة في امامية الصورة واجزاء من يد
وساق تتسحب الكاميرا لترينا شكسبير
وهو يقبل ساق فيولا، وما زالت الورقة
في امامية الصورة، تتسحب الكاميرا انه الشرق
اكثر لترينا فيولا وهي تقرأ وفي امامية وجوليت هي
الصورة ضوء شمعة: الشمس

تتحرك الكاميرا لترينا فيولا من
زاوية اخرى وهي ما زالت تقرأ،
تتحرك الكاميرا ليدخل الى الكادر
عمود السرير الذي يفصل بين فيولا في ابزغي ايتها
يمين الكادر وشكسبير في يسار الكادر الشمس
وهي ما زالت تقرأ: الجميلة

وتتحرك الكاميرا روميو وهو يصفي
الى جوليت التي يظهر منها يدها التي
تمسك ورقة تقرأ فيها اشعار شكسبير
وتتحرك الكاميرا اكثر للتحول الى ل/م
جوليت وهي مستمرة في القراءة: واقتلعي القمر

الحسود، فهو
حزين جداً
لأنك أجمل..
او

وثم الى جزء من وجه فيولا يغطي
الباقى عمود السرير تتحرك الكاميرا
يد شكسبير تدخل الكادر وتلاعب شعر
فيولا التى ما زالت مستمرة بالقراءة:

ويل .. اجل انه
كلام رهيب
اجل انها
سيدتي.. انها
حبي .. لمعان
وجنتها يخجل
النجوم.

ن/د

في المسرح

م/

شكسبير جالس في يسار الكادر عمود
المسرح تظهر جزء السفلي وثلاثة
ارباع الكادر مظلم. يدخل روميو في
المسرحية، تتحرك الكاميرا (التي
تصور من فوق مستوى النظر لتتابع
روميو وهو يلقي شعره) يقول:

١- ل.ع

عينها تبرقان
في الليل فتحسب
العصافير انه
نهار فتغرد

خلال اعمدة الشرفة، يظهر في ل/ع
الضيقة روميو وخشبة المسرح والكاتب
الذي يدون - المسرحية، وفي حركة
الكاميرا يختفي الكاتب ويبقى الجزء
العلوي من روميو وجزء من خشبة
المسرح يقول:

كيف تسند كفها
الى وجنتيها
يبين اصل اليه
لا لمس وجنتيها

وجزاء من جوليت الموجودة في الشرفة
تتحول الى ل/ق لجوليت وهي تصفي
الى روميو تقول:

يا للروعة

تتسحب الكاميرا من مستوى النظر
لترينا العليا القريبة من جوليت
الواقفة في الشرفة.

تتحرك الكاميرا الى

ل/د

غرفة فيولا

م/

شكسبير وفيولا يقبلان بعضهما وما
زال الحوار مستمراً شكسبير يقول:

١ - ل.م

روميو.. روميو..
اين انت

تقبله فيولا فيستمر شكسبير قائلاً:

يا روميو..
كيف

ن/د	في المسرح	م/
	تحت مستوى . النظر الممثل (لجوليت) في الشرفة وهو يلقي حوار تتحرك الكاميرا من امام يقول كانما يكمل جملة شكسبير في الغرفة:	١ - ل.ع
كيف تنكر حقيقتك وترفض اسمك		
	لروميو يقترب اكثر لتصبح ل/م وهو يقول:	٢ - ل.ع
اثبت نفسك لتستحق حبي		
هل اصمت مصغياً ام افصح عما بخاطري؟	تتقدم الكاميرا اكثر لتصبح ل/م لفيولا (روميو) تقول:	
ل/د	غرفة فيولا	م/
ما هذا النور الذي يشع على قلعتي	شكسبير وفيولا شكسبير يطفئ شمعة بجانب السرير وهو يقول وكأنه يكتب: تستدير الكاميرا بقوس بحيث تغطي (فيولا) شكسبير واللقطة مظلمة الا من ضوء يسقط على شعر فيولا وصوت من خارج الكادر لست مضطراً	١ - ل.ع ٢ - ضيقة جدا
	(مزج)	

م/	خشبة المسرح	ن/د
١- ل.ع	فيولا (روميو) تمثل دور روميو وتكمل الجمل في المشهد، الكاميرا من اعلى وكانما يخاطب (جوليت) في الشرفة، يكمل: لاخبرك عن حقيقتي اسمي يترك الكراهية في نفسي لانه عدو لك واتمنى تمزيقه	

لاحظنا كيف ان هذه السلسلة من المشاهد تثبت ان شكسبير يكتب ما بنفسه، انه لا يكتب ان لم يكن ملهماً انه يكتب لرجال يمثلون ادواراً انسانية، ولكن عندما تكون حبيبة هي من تؤدي الدور عندها تتطلق قريحته على الوجه الامثل.

حب الشاعر لمهنته: والذي تبرز في عدة مشاهد منها حبه للكتابة، حبه لخشبة المسرح.

لقد رأينا شكسبير في أكثر من مشهد يعترض على المسرحيات الهابطة، يحلم باعمال تراجمية مؤثرة، يبحث عن تمويل للانتاج المسرحي، يختار الممثلين، يتدخل في أدائهم، يغير في المشاهد يضيف، يعدل، يحذف، ولعل المشهد الذي تفتتح فيه مسرحية "روميو وجوليت" بحضور الملكة اليزابيث وانشغاله بترتيب العرض فتحول حالته الذهنية من الانشغال بالترتيبات الى الحنق، لان الممثل الذي سيمثل دور (جوليت) يعلن انه مصاب بالزكام مما زاد من اجاشة صوته نسي حواراته كلها مرعوباً من حضور كل هذا الجمهور، ثم فرحه عندما تاتي فيولا وتقول انها تستطيع ان تؤدي دور (جوليت) على الرغم من انها تدربت على دور (روميو) عندها يقفز (شكسبير) فرحاً ويؤدي هو دور (روميو) وكانما الحبيبان يمثلان قصة حبهما بتصرف.

• **الشاعر عاشقاً**، عندما يكرس الشاعر نفسه من اجل الحب سواء للحبيبة او كتابة المسرحية التي تحمل عنوان "روميو وجوليت" وكانما تحية لهذه الحبيبة. اما الكراهية في النص المؤول (الفلم) فهي تجري على خلاف ما في النص الاصلي وان حملت ملامحه وهنا فهي تتخذ المحاور الآتية:

أ - كره موجه نحو راسمالي المسرح اساساً.

ب - الكراهية الموجهة الى الكاتب المعاصر له مارلو.

ج - الكراهية تجاه الشاعر من قبل الزوج المفترض لفيولا وكيف ينظر للشاعر كونه سقط متاع.

د - الكراهية الموجهة نحو الكتابة الكوميديّة.

وهنا استطاع النص الفلمي ان يمد النص الى نهاياته القصوى كاشفاً المعاني والدلالات التي تكتنف النص المسرحي وكأنه الفلم لم يقتنع باعمار روميو وجوليت كما بدت في المسرحية، وحول الدلالة الى شكسبير نفسه، فالنص الفلمي وهو يقيم الدلالات فانه يقوم باستفادها عبر مد النص خارج الشخصيات والحدث، الى العصر الاليزابيثي كله، ويبدو ان النص قد اتكا في اقامة الدلالة واحالتها على موضوعة الحب والكراهية كونها المسيرة لهذا العالم.

٢- التأويل كتابة نص جديد استناداً للنص الاساس منطلقاً منه والتأسيس عليه بما لا يتعدى اساسياته:

لقد ناقشنا في البناء الدرامي للنص الشكسبييري محدداته الاساسية، فالنبحث هنا كيف جرى تأويل هذا النص باعتبار ان التأويل كتابة نص جديد، يتماهى مع النص الاصلي او لا يتماهى.

أ- فيلم روميو وجوليت:

حاول هذا الفيلم كتابة النص الجديد المفترض عبر القفز الى العصر الحاضر، عصر الاغاني الصاخبة والشباب الطائش، ولكنه حافظ على النص الشكسبييري بشكل عام، حافظ على كل البناء الدرامي ولكنه تناسى مسألة غاية

في الاهمية تلك ان البناء الدرامي له من محدداته الاساسية المكان والزمان، فاذا انتقل النص ليصبح معاصراً فستنتقل معه كل بناء الصغيرة لان النسق العام للبنية هو البنية الكلية المكونة من بنى صغيرة، وهنا وقع النص في مأزق اقناع المتلقي ان هذه الشخصيات الكارتونية تتحدث بلغة شكسبير فلا بناء الجملة الحوارية يتناسب مع مظهر الشخصية، ولا توجد معرفة حقيقية عبر التجسيد البصري عن خلافات بين العائلتين.

في النص الشكسبييري الخلاف منتهي ويلقي بظلاله على الجيل الجديد، ومرجعية المتلقي ان الاسر الارستقراطية في العصور القديمة، في ظل عدم وجود دولة قومية، ولا اجهزة تنفيذية وتشريعية على درجة من الكفاءة بحيث تجعل للقانون سطوة على الشارع، فما معنى العداء بين اسر ارستقراطية في العصر الحديث، في ظل دول قوية، واجهزتها التنفيذية تستعمل طائراتها المروحية فما معنى الاقتتال في الشوارع؟ لا بل يجري نفي روميو الى مدينة اخرى وكانما بمنجى عن المحاسبة والمقاضاة. فهذا الاعتماد على النص الشكسبييري قد اخل بمصادقية النص الجديد، مما ابعده عن الجو الشكسبييري وهو يبالغ بالتأويل في مكان لا يصلح منه التأويل المضاعف لاقامة نص جديد، وانما يقيم تغريباً للنص والشخصيات وهو يقصد تقديم تأويل مضاعف يؤكد قيمة النص الاصلي، وبهذا فان النص قد اغترب عن النص الاصلي واغترب عن نصه الذاتي (الفلم) كما في النماذج من المشاهد كما ظهرت على الشاشة في مناطق مختلفة من الفلم ومنها المشهد الذي فيه روميو واصدقاؤه في صالة البلياردو وهم يصفون لاعلان تلفزيوني يقدمه مذيعان، عن ان هنالك حفلة ستقام في بيت ال كابوليت، وتحذر المذيعة العجوز بطريقة داعرة ان كل من يمت بصلة لآل مونتاجو غير مدعو الى الحفلة. واذا اردنا ان نحلل هذا المشهد من ناحية استناده الى نص شكسبير من جهة والنص الفلمي من جهة اخرى، فسوف نجد انه لا يمت بصلة الى النص الفلمي ولا الى نص شكسبير من حيث ان الدعوة الاعلانية تفتقر الى اللياقة الاجتماعية اولاً، والى النظام القانوني الذي يسير المجتمعات، فتحذير آل

مونتاغو من حضور الحفلة هو تشهير علني لخلافات شخصية بين عائلتين وعدم صلته بالنص الشكسبييري تتأتى من كون الدعوة الى حفلة ال كابوليت بطريقة منطقية، هنالك خادم يحمل مظاريف فيها دعوات لحضور الحفلة، وهو لا يعرف ما مكتوب عليها لانتشار الامية في قرون المجتمعات الوسطى، فكان من الطبيعي لروميو ان يعرف موعد الحفلة من خلال تقديمه المساعدة للخادم حتى يعرف كيف يوزع هذه الدعوات.

ان استخدام التلفزيون كراوية للحدث في النص الفلمي، تم بطريقة اضافت مبالغاة كثيرة لجهاز الاتصال هذا فلا هو يستخدم بوظيفته المعروفة في عالم اليوم، ولا يستخدم كرمز ما في النص الفلمي، ولذلك فان مفردة التلفزيون، ومفردة الشباب الطائش المدجج بالاسلحة، ومفردة علاقة الناس بالسلطات التنفيذية هي من المناطق التي دفعت المصدقية عن الحدث الفلمي.

ب - قصة الحي الغربي:

ان قصة الحي الغربي تنهج نهجاً مماثلاً لفلم روميو وجوليت وهي تشتغل في حقل التأويل المضاعف، مستندة على معطيات النص الشكسبييري من حيث البناء الدرامي بحيث تصل الى التفاصيل الدقيقة احياناً، فما هو الجديد في هذا النص؟ خاصة ونحن قلنا انه استند الى المرجعية الشكسبيرية فهل هنالك مرجعية خارج لمسة الشاعر Touch of Poet ان البناء الدرامي زائداً الروح الشكسبيرية خارج شكسبير هو الذي ميز هذا النص الجديد، وخارج شكسبير كان اقامة نص يعتمد على الموسيقى والغناء وشاعرية الصورة، بل ان الفلم يمهد لهذه الروح الشعرية بافتتاحيته التي كانت عبارة عن صور (كرافيكية) لمدينة نيويورك تتبدل الوانها مع تنامي القطعة الموسيقية الافتتاحية والتي اخذت حوالي خمس دقائق من الفلم بلا اي جملة حوار او حركة صورة. ومن ثم دخل الفلم باستعراضات راقصة وغنائية درامية تتناسب والعصر الحديث والشباب المتسكع تنعكس عليه ازمات العصر، من تدني التعليم الى البطالة الى الفقر الى الشراسة، مضافاً اليه

عبر الصور الوصفية شرح دقيق للطبقية الواضحة في هذا المجتمع الذي يترك
ازماته على الناس العاديين ولو تابعنا اللقطات الاول من تحول الصورة الكرافيكية
الى صورة حية، وكيف جالت الكاميرا بلقطة علوية متدرجة من الاحياء
الارستقراطية الى الحي الغربي الذي تجري فيه قصتنا كما في المشهد الآتي:

١/م	صورة كرافيكية	
١- ل.ع	من الجو لمدينة نيويورك (غير واضحة تتوضح فيما بعد) تستمر لمدة خمس دقائق، وتعتري الصورة الوان متعددة بفعل وجود مرشحات على العدسة، فمرة تصبح حمراء ومرة زرقاء، وذهبية وبنية وصفراء، تضاء الصورة فنرى نيويورك على شاطئ المحيط.	صوت مقطوعة موسيقية
٢ /م	نيويورك	ن/خ
١- ل.ع	تتحرك الكاميرا على الصورة حيث تدب فيها الحياة، وتظهر لنا من الجو ناطحات السحاب الباذخة، الكاميرا - شاريو- من الشرق الى الغرب - من العمارات الفارهة، الى الاحياء الارستقراطية- ملاعب الجولف المنتزهات - الطرق السريعة - تستمر نفس اللقطة، تزداد العمارات ازدحاماً، تختفي المناطق الخضر، عمارات بائسة - ملابس منشورة على الحبال تنزل الكاميرا شيئاً فشيئاً فتحط في ملاعب	الموسيقى مستمرة

كرة سلة مسيجة بالاسلاك وهنا وهناك
اشخاص يتحركون لا يكادون يظهرون
بوضوح تواصل الكاميرا النزول.. الكاميرا
تنزل اكثر جزء من ملعب مسيج ومجموعة
من الشباب.. يجلسون في جانب منه
الكاميرا تتقضب Zoom سريع

موسيقى
وطقطقة اصبع

٢ - ل.ع (روف) احد اعضاء فريق ال(الطيرون
ضيقة Jets) وهو يفرق اصبعه.. تتحرك
الكاميرا (بان) خفيف من اليسار الى
اليمن فيظهر شاب خلفه يؤدي بنفس
الحركة باصابعه، تتحرك الكاميرا (بان)
خفيف يظهر الثالث.

موسيقى
وطقطقة اصبع

٣ - ل.ع المجموعة كلها بقيادة روف تفرق
ضيقة اصابعها بنغمة واحدة، يدخل شاب
الكادر ويجلس مع المجموعة.

٤ - ل.ع لنفس المجموعة لكن الكاميرا بمستوى
النظر المجموعة تؤدي ايقاعها تاتي كرة
تتس نحو المجموعة فيتحفظون بها يدخل
شاب جديد الكادر ويقف امام المجموعة
يريد كرتة يرمونها له..

او المشاهد التي تجري فيها المطاردة عبر شوارع وازقة الحي الغربي،
وكمية البؤس الذي نراه ماثلاً امامنا في كل شارع واستدارة فهذا النص الذي

يؤول منطلقاً من النص الاساس، فانه يؤول بما لا يتعدى المنطق ولكن بقالب جديد، كما في مشهد موت (توني) الذي يجري في ذات الامكنة البائسة في الحي الغربي، ولكن على ايقاعات الرقص والغناء والاداء الدرامي.

ان لمسة الشاعر (شكسبير) حاضرة، وبناءه الدرامي حاضر، ولكن هذه المرة، عبر لغة سينمائية متقدمة سواء كان في الصوت او الصورة، ان المشهد الذي استشهدنا به ونقلناه كاملاً كنموذج او المشاهد التي اشرنا اليها تمتلك كل سحر الشعر الشكسبييري، الجملة، والبلاغة، والايقاع، ولكن عبر بناء بصري سينمائي خلاق.

وهنا تأويل مضاعف لما في النص الاصلي نفسه، وتأويل اخر انعكس على حياة معاصرة، دون اجترار الحدث او جعله ثراثاً.

ج - شكسبير عاشقاً؛

لقد انتهج النص الفلمي وهو يبني جدته كاول دروس التأويل، جعل من الارباك الذي يعتري المتلقي حتى اتجاه النص الشكسبييري، في درجة الاقناع التي يمثلها شباب مراهق وهو يتحدث بارقى مقطوعات الشعر الانكليزي، الرومانتيكية كتعبير عن اضطرام العواطف في وجدان اولئك المحبين، فاختصر الطريق وأول بأن كل ما جاء عن لسان (روميو) انما هو قضية شخصية لشكسبير نفسه فجعله (روميو)، وهنا ازدادت الثقة بالمتحدث وبسلوكه، كما انه جعل من (جوليت) اكبر سناً وشفوفة بالكامل بالفن المسرحي بحيث تركب المصاعب للتعبير عن حبها لهذا الفن،

وبالتالي عن حبها لمن يصنع هذا الفن، هل جانب التأويل البناء الدرامي للنص؟ من حيث العوائل المتصارعة والمبارزات والقتل والحب الضائع؟ حقيقة الامر انه لم يجانب هذا وحول الامر الى نص متسع وكأنه مده على اوسع ما يستطيع، انه احتكم الى عصر كامل يمثل في تاريخ الانكليز عصر تاسيس بمعنى الكلمة للمسرح وللدولة وللديمقراطية ومن هذا فان البناء الدرامي بقي كما هو ولكنه ازداد انفتاحاً.

فبدلاً من مبارزة العوائل كانت المبارزة بين المسرح التجاري والمسرح الجاد، فهناك من يعتقد ان خشبة المسرح يمكن ان تدر ارباحاً لو انها انحدرت الى مستوى الجمهور المختلط الالوان والمشارب والوعي، فكان يمكن لمثل هؤلاء التجار ان يبتزوا الممثلين والمنتجين وحتى ان يتعاملوا بالربا لمراكمة ارباحهم، وفي هذا الجو كله يبرز كاتب مثل (شكسبير) يراهن على ان ذائقة الجمهور، انما ترى كي ترتقي، ولو تطلب الامر ان يخوض معركة على خشبة المسرح بالسلاح الحقيقي ليفرض شروطه. اما عن احتداد (الدوق) الذي هو الزوج المفترض لـ(فيولا) الشابة الارستقراطية، فيمكن اعتباره نزاعاً عائلياً وطبقياً في آن معاً. وقد تصرف النص الفلمي بالكراهية تصرفاً مبدعاً من خلال عصر شكسبير وما فيه من عقليات تعتقد أن المسرح سيبعد الناس عن الدين، متمثلة بالقس الذي يحرض الجماهير على عدم الدخول الى المسرح، وكذلك الدوق الذي يعتقد أن رجال المسرح، في احسن صورهم خدم يرفهون عن الطبقة الارستقراطية.

٣- التأويل ينطلق من قصدية النص الاصلي، مع اوضح هذه القصدية.

ان نص شكسبير فيه قصدية واضحة، لا تحتاج الى كثير من العناء لكي تؤطر، الا وهي ان الحب لا علاقة له بالبيئة والتربية والموقع الطبقي، وهو قادر على تهذيب النفوس والارتقاء بها نحو افاق انسانية رحبة بحيث تشعر من يقف في طريقه بالندم والخسارة فكيف اولت النصوص الفلمية هذا القصد؟ وسنلاحظ من تحليلنا هذه الكيفية وكالاتي :-

أ- روميو وجوليت؛

لقد انطلق التأويل الفلمي من قصدية النص الاصلي، من افتراض مشروع، بان قصدية النص الاصلي اذا اخذت كما هي، فانه لم يضيف شيئاً في هذا التأويل، مما جعلت القائمين على التأويل يتصرفون في هذه القصدية المحكومة بمكانها وزمانها وبيئتها الى العصر الحديث، ولكن من ظن النص الفلمي انه قد

حقق تأويلاً مقبولا لقصدية النص، سرعان ما التبت عليه الاشياء، فاذا كان القصد في النص الاصلي يحيا عبر التأويل، باقامة معادلات موضوعية لما في النص المكتوب فان هذه المعادلات قد ضيقت من مديات النص الجديد بطريقة جعلت من التأويل لعبة غير محكمة القواعد، فاذا كنا نقبل للنص الشكسيري ان يتكلم الشباب الصغار باجوائهم الطرازية مثل هذه الحوارات والمناجاة الشعرية المحكمة، لاننا قد ابتعدنا عن العصر، فيصبح من غير المقبول ان نرى مراهقي الالفية الثالثة في العالم الغربي على الاخص ينطقون لغة شكسبير بهذه السلسلة ثم جانب النص الصواب، عندما غلف كل هذه القصة باجواء رعاة البقر، بحيث بدت قصة الحب العظيمة هذه تحيا في اجواء لا تمت لها بصلة فعندما يتحدث روميو عن حبه (لجوليت) مستخدماً عبارات شكسبير نفسها في النص الاصلي، فكانه لا يتحدث بنفسه بل كان احداً ما يلقيه هذا الكلام، بحيث بدا مصطنعاً تماماً وتحول كلام شكسبير على السنة هؤلاء الى كوميديا سمجة او تصرفات غير متوقعة، لان ما رايناه كما اشرنا في اكثر من مشهد لا يسمح بلغة شكسبير ولا اجوائه، ان الجو العام للفلم هو طارد لمعمارية البناء الشكسيري لغوياً ودرامياً.

ب - قصة الحي الغربي:

لقد انطلق هذا النص الفلمي من قصدية النص بلا موارد، ولكنه تصرف بهذه القصدية بما يضيفي معاصرة خلاقة على ما يجري، فهو يتصرف على وفق مشكلة بالغة الاهمية والالاحاح في عصرنا الحديث تلك هي المشكلة العنصرية التي تغلغت بعيداً في اذهان الناس دون الالتفات الى من يستفيد من اثاره هذه المشكلات، فالتناقض الاساس ليس بين الملون والابيض انما بين المستغل والمستغل.

ان الذين يحيون في احياء نيويورك الفارهة هم الذين يروجون لمشاكل العنصرية، خدمة لتراكم الراسمال، والا فما الذي يضر لو ان (توني) احب (ماريا) حتى وان كانا من اصول مختلفة؟ وما الذي استفادته المجموعات المتصارعة البائسة الفقيرة، من صراع لا طائل تحته، حتى تناسوا الصراع

الاساس مع من كدّسهم في هذه الشقق التعسة، واوصلهم الى التخلف والبطالة والجوع، انهم عندما منعوا ترعرع افضل ثمار الانسانية الذي هو الحب، وكان الاجدى بهم ان يواجهوا حقدهم على المسبب الاول.

في هذه الاجواء الطبقية الكالحة، كان شكسبير حاضراً حتى ولن لم يجر تداول كلماته نفسها، ولكن البناء الشامخ للموسيقى وعذوبة الاغاني، ومعمارية بناء الرقصات، انما كان يجري بالموازاة مع اشعار شكسبير كما وردت في النص الاصلي وكما هو واضح في المشهد التالي حيث تضافرت الموسيقى والرقص والاغاني على اجلاء شكسبير ولكن في الحي الغربي.

ل/د

صالة الحفلة

م/

١- شاشة سوداء واشكال ملونة بالاحمر (يظهر فيما بعد انهم راقصون يؤدون ما يشبه رقصة الفلامنكو الاسبانية) ولكن بالسلويد الملون هذه الاشكال تستدير حول محورها بسرعة، تتسحب الكاميرا للخلف هذه الاشكال (ما زالت بالسبويد الاحمر) تصبح اربعة اشكال مقترية من الوضوح شيئاً فشيئاً الى ان تتسحب الكاميرا اكثر قليلاً فتبان لدينا بعض التفاصيل للأشخاص ولكن لا زالت الصورة out focus ثم ينسحب الأشخاص الاربعة الى يمين الكادر فتدفع مجموعة راقصة من يسار الكادر تختلط بهذه المجموعة ثم تتسحب الكاميرا اكثر ويتحول السلويد الى صورة واضحة الى مجموعة شباب ترقص رقصة جماعية في صالة رقص، خلفية الرقصة حائط مضاء بالاحمر واضاءة من السقف نحو الراقصين تظهر ملابسهم.

- ٢- ل.ع من فوق صالة الرقص جدرانها حمراء
وارضيتها مضاءة باللون الابيض وما زال
الراقصون يؤدون رقصتهم.
- ٣- ل.ع بمستوى النظر الشباب الراقصون وهذه المرة
من زاوية اخرى من الصالة في الوسط فتاة
وفتي وعلى الجانبين بقية الراقصين
اصوات ترد مع الموسيقى
- ٤- ل.ع من زاوية اخرى لنفس الرقصة
- ٥- ل.ع اضيق الشاب والفتاة اللذان كانا في الوسط
يملآن الكادر من اماميته ومن خلفهم بعض
الراقصين كل فتي مع فتاته تتسحب الكاميرا
للخلف الفتى والفتاة يرقصون رقصة مفردة
وبقية الشباب يضبطون ايقاع الرقص بقطعة
اصابعهم اضافة للموسيقى.
- ٦- ل.ع اقل من مستوى النظر مجموعة اخرى ترقص
وينسل من كتلة الراقصين ثلاثة شباب يقطعون
ارضية الصالة الى الجانب الاخر بحركة
راقصة ثم يشكلون طابوراً راقصاً كل يمسك
بظهر الذي امامه ويتقدمون للامام فيشارك
البقية في الرقصة ويبدو ان احد الراقصين
هي فتاة (ظهرت في الفلم كفتاة مسترجلة) احد
الراقصين الثلاثة معها يركلها على مؤخرتها
اخرجي من هنا
بقدمه قائلاً:
- ٧- ل.ع اخرى للراقصين يتمايلون في اماكنهم كل مع

رفيقته في حين يخرج من عمق الكادر راقص
وراقصة يؤدون نفس الرقصة ولكن وهم
يقطعون المكان رواحاً ومجياً

في هذا المشهد المصنوع ببراعة فائقة، لا نقول انه مشهد شكسبيري بحت،
ولكن ما فيه من ابداع لا يقل اهمية عن ابداع النص الاصلي، ان مشهد الحفلة،
مشهد لقاء [توني (روميو) بماريا (جوليت)] مشهد وضعت فيه كل امكانيات
التعبير السينمائية لترسم لنا ترعرع الحب في اجواء الرقص والموسيقى والغناء
تلك الفنون التعبيرية السياحية لما فيها من تماس مع الوجدان الانساني.

ج - شكسبير عاشقاً؛

لقد انطلق النص الفلمي من نفس قصدية النص الاصلي ولكنه تفوق على
النص الاصلي في ارجاع هذه القصدية الى منطلقها الضمني شكسبير نفسه، لقد
قيلت كل المحطات الرئيسة في مسرحية روميو وجوليت في المسرحية داخل الفلم
او في شروع المؤلف بتأليف هذه المسرحية او في سلوك الشخصية الرئيسة اتجاه
حبيبته بمقاطع فلمية مستمدة من النص نفسه، فقصدية النص تمثلت في ثلاث
نقاط رئيسة.

١- مقاطع أصلية من النص الأصلي على لسان الشخصية الرئيسية في الفلم
فترى ان ما يجري في كواليس المسرح حيث الشاعر الذي اضطر ان يمثل دور
(روميو) لغياب الممثل الذي يؤدي دور روميو وهي (فيولا) متتكرة بملابس
رجل، فيقرر شكسبير ان يمثل الدور بدلاً منها، فترى مشهد الافتتاح
(البرولوج) وهو يؤدي كما كتبه شكسبير تاريخياً، وكذلك عندما يقوم
شكسبير بتأدية دور (روميو) فانه ينطق الحوارات كما هي في النص
الشكسبيري، بمعنى ان هنالك في داخل الفلم مقاطع أصلية من النص
الشكسبيري ولكن هذه المرة يكون المتلقي على معرفة باسباب وجود مثل هذه

المقاطع بعد ان دخل في اللعبة الهيرومنيوطبيقية في النص الفلمي، خاصة وان هذه المقاطع الفلمية المستمدة من النص الاصلي لا تلقى كقطع قائمة بذاتها ولكن بالتبادل مع الافعال الدرامية خارج خشبة المسرح، سواء كانت من العاملين في المسرح او من الجمهور فهي مقاطع اصلية اضافة الى تأويل انعكاساتها على المقاطع الاصلية، كما في المشهد الآتي:

م/	خشبة المسرح	ن/د
١- ل.ع	ضيقة (شكسبير) يقف خلف ستارة المسرح ينظر باتجاه الامام باعجاب الى (فيولا) التي تؤدي دور (جوليت) تقترب الكاميرا شيئاً فشيئاً الى ل/م لشكسبير وهو يستمع الى ما يجري.	
٢- ل.ع	ضيقة (فيولا - جوليت) تستمع الى كلمات ابيها- تقترب الكاميرا قليلاً.	
٣- ل.ع	تشبه ل/١.	
٤- ل.ع	ضيقة تشبه ل/٢ تقترب الكاميرا حتى تصبح ل/م.	
٥- ل.م	(لشكسبير) وهو ينظر باتجاه (فيولا).	
٦- ل.م	(لفيولا) تقترب الكاميرا حتى تصبح ل.ق لفيولا يمين الكادر يسار الكادر فارغ تقول فيولا:	

قولي لي يا
ابنتي ما رايك
بالزواج؟

ان هذا المشهد ينطلق من جمل النص الاصلية، ولكن باطار سينمائي يؤمن باللقطة المقتطعة وما خلف المشهد المسرحي وما يحيط به.

٢- مقاطع مسرحية داخل الفلم فيها ركائز النص الشكسبييري ولو جئنا الى الفلم نفسه لراينا ان شروع المؤلف بكتابة نص روميو وجوليت انما ينطلق من المحطات الرئيسية بالنص الشكسبييري، فكل النزاعات التي كانت بين عائلة جوليت وعائلة روميو. تحولت هنا الى نزاعات بين شكسبير الشاعر الفرد تجاه الطبقة الارستقراطية وتجاه المسرح والذوق الهابط للجمهور ومعارضة الدين للعروض المسرحية وكانما لا يمكن ادارة صراع بين كل هذه الكتل القوية مجتمعة وشاعر فرد ليس لديه من سلاح سوى قلمه، هذا الصراع الذي يبدو غير متكافئ يكتسب تكافؤاً منطقياً عندما يدعن الجميع بابداع الشاعر وكأنه في نفس مستوى الصراع في المسرحية الاصلية بين عائلتين تتقاسمان الجاه والنفوذ، وهنا اكتسب الفلم درامية فوق درامية النص الاصيلي، لان الصراع هناك كان متكافئاً وهنا تبدو القوى المهيمنة التي ستتتصر، غير ان ما يبدو قوة ضعيفة تستجمع امكاناتها في التفوق على ما يعترضها، وادير الصراع بطريقة تترسم خطى المسرحية. لقد نهض شكسبير بدور عائلة مونتاجو ولكن بدلالات اعمق وهي انتصار حقيقة الحب وحقيقة الشعر في خط معالم جمالية في الحياة الانسانية، بل ان الفلم لم يضح حتى بمشهد الشرفة وهو اشهر مشهد حب في تاريخ المسرح.

وجاء في النص الفلمي في موقعه الصحيح، ولم يكتف الفلم بهذا بل انه قارن مشهد الشرفة كما يجري على المسرح في مقطع شكسبييري اصلي وكما جرى في الفلم والنتيجة كانت لصالح الفلم، لان المكان الفلمي قادر على الاقتناع اكثر من المكان المسرحي.

٣- ان هنالك مقاطع فلمية، افلمة المسرحية، وزاد على هذا كله، كيف استطاع الفلم ان يفسر وهو في منطقة التأويل - الظروف التي نشأت فيها قصيدة

النص، واولها بطريقة هذه فذة عندما جعل كل مسرحية "روميو وجوليت" انما هي مسالة شخصية عند الكاتب شكسبير، والذي ظهر لنا في الفلم، عبارة عن مختبر كامل لكيفية تالق شكسبير في كتابة هذه المسرحية والمسرحيات الاخرى، بحيث تماهى المتفرج تماماً مع كل لمحة شكسبيرية في هذا الفلم وليس مسرحية روميو وجوليت فقط.

وبذا فان الفلم انطلق من قصدية النص الاصلي مضافا اليها قصدية النص على النص الشكسبييري نفسه.

٤- السينما فن تأويلي اساساً على شتى المستويات وذلك لخصوصية الوسط التعبيري وخصوصية السرد السينمائي.

فاذا تناول هذا الوسيط التأويلي نصاً بقصد التأويل فان التأويل سيكون مضاعفاً.

أ - روميو وجوليت؛

لقد تم التطرق الى ان التأويل المضاعف، انما يلقي فوق تأويل النص تأويلاً آخر، نظراً للحقل العلامي الذي يشغل فيه الوسيط التعبيري، فهذا الوسيط هو الذي يكتب النص المؤول وهو يصنع عالماً داخلياً خاصاً به، بديلاً عن عالم النص الاصلي، لانه من المستحيل ان يتم المقارنة بين وسيطين تعبيريين مختلفين، واذن فان الحديث في النص الجديد، حديث تأويلي مطلق.

والتأويل المضاعف هنا مد النص الى فضاءات ممكنة ربما لا توجد في النص الاصلي.

ان السينما وهي تحول الدوال الى مدلولات فانما تضاعف من قيمة هذه المدلولات، من حقلها الذهني الى حقلها البصري، هنا يصبح تساؤل المتلقي هو الآتي: يا ترى هل هذه جوليت التي قراتها في النص، وانا ارى هيئة وشكل وشخصية ممثلة بالحياة؟ هذه المقدمة والتساؤل، ما وقع فيه فلم (روميو وجوليت) وهو يحاول تحويل العلامات الكتابية الى علامات بصرية، فاذا كنا نقبل الازاحات التي طرات على النص الاصلي من حيث الزمان والمكان، كون قضية

الحب قضية مطلقة، لكننا نحن نصطدم بهذا الزخم التأويلي للصورة، فأننا نصطدم بتأويل يزيد على التأويل المبالغ زيادة، حتى يعود غير معقول ويدخل حتى في خانة الكوميديا، عندما نرى ان هذه الهيئة او تلك تمثل اياً من محطات النص الشكسبييري الاصلي، فالنص الفلمي عبر وسطية من حجم اللقطة وزمنها ومضمونها الدرامي، انما يبالغ في التأويل اصلاً، فكيف وهو يقدم تأويلات لا منطق داخلي يحكمها، ولو شاهدنا مشهد المعركة الاولى في محطة البنزين بين اعوان ال كابوليت واعوان ال مونتاغو والمفروض انها تنقل اول معركة حدثت في النص الشكسبييري، لرأينا كيف انساق النص الفلمي الى مبالغة لا تخدم التأويل اطلاقاً، ناهيك عن انها الغت تاسيس النص الشكسبييري في ان خدم واعوان الاسرتين يدخلون في صراعات هم ليسوا اطرافاً فيها، فحوار الشخصيتين في الفصل الاول / المشهد الاول في النص الشكسبييري يؤكد ان الكثيرين ينساقون لصراع الكبار دون ان يعرفوا مصالحهم الحقيقية، ولكن في مشهد محطة البنزين جرى التاكيد على ان الصراع، صراع موت او حياة، فالاعوان مدججون بالاسلحة والشر، بل ان الكاميرا وهي تستعرض اعوان ال كابوليت وباستخدام الحوار والصورة والمؤثر والصوت، تظهر لنا ما لا يتقبله النص، فهناك التقطيع الحاد والمفاجيء للاقدام والايدي والمسدسات، بل وحتى لقطة ناتئة بتكشيرة احدهم وقد كتب احدهم على اسنانه العلوية بقطعة فضية كلمة (SIN) وهي تفسر بانها ترجمة لكلمة (خطيئة) ولو استرسلنا مع تفسير العلامة لرأينا كم نبتعد عن شكسبير، بل عن جو الحكاية الشكسبيرية وتأويلاتها، خاصة اذا ما عرفنا ان طبيعة هذا المشهد يفترض ان يقدم مقدمه منطقية للصراع، ولكن اناطة مسؤولية تأويلية اخرى الى الوسيط التعبيري الذي هو مؤول بالاساس قد ادخلنا بتأويل مضاعف لا يخدم النص.

وتزعم الباحثة ان طبيعة هذا المشهد من حيث بنائه الدرامي وبنائه المونتاجي ومحتويات شريط الصوت، واللقطات المتقطعة للكتابات على الاسلحة

والاسنان والنباتات، قد قطع ايما صلة بالنص الشكسبييري وجعله لعبة لتأويلات مبالغة باتجاه يتناقض والنص الشكسبييري. كما في المشهد الذي استلناه سابقاً.

من هذا يتبين لنا ونحن نتكئ على لغة الوسيط التعبيري قد ضاعفنا التأويل بما يجعل النص لا ينتمي الى النص الشكسبييري وبدلاً من ان يقوم التأويل المضاعف بتقريب النص، او كتابة نص جديد منطقي يستند الى النص الاصلي، وتحولت المادة الفكرية والدرامية فيه الى ميلودراما سطحية.

ب- قصة الحي الغربي:

لقد استثمر النص الفلمي طبيعة اللغة السينمائية حتى اوصلها الى مسوياتها الابتكارية، فنادرأ ما نرى في فن الفلم ارتباط المشاهد مع بعضها من خلال حركة الكاميرا بهذه الكثرة، حتى يصبح من الصعب علينا ان نقول ان هذا مشهد رقم (١) وهذا مشهد رقم (٢) فالكاميرا وهي تحلق راقصة ومغنية وعازفة تتحرك بسرعة فائقة وكأنها ريشة رسام يضع لطخة لونية ولكننا سرعان ما نرى بعد هذه الحركة السريعة جداً شخصيات الفلم في مكان اخر يكملون ما بدؤوه في المشهد السابق، عبر غناء ورقص وموسيقى ستينيات القرن العشرين وفي الحي الغربي من نيويورك، فهم عندما يدخلون نفقاً بين العمارات تدخل معهم لحظة اظلام Feed in - ثم تستقبلهم خارج النفق المظلم ضوء (Feed out) وكان لم يكن هنالك قطع (cut) محافظة على ايقاع اللقطة والحركة والمشهد والايماء، ومتماهية مع الموسيقى وفي نفس الوقت لا تفلت هذه الكاميرا الخلاقة السرد السينمائي، فكل المقاطع السردية قد اخذت نصيبها العادل من هذه اللغة السينمائية وتعاونت مع السرد السينمائي سواء كان متتالياً ام متوازياً في اعطاء التأويل خاصيته القصوى، حتى تكرر عصر كامل من خلال التأويل المضاعف الذي اقنعنا بالحكاية الفلمية واللغة السينمائية وفي مرجعياته الشكسبيرية كما في المشهد الآتي:

ل/خ	العمارات السكنية المزدحمة	م/
	ضيقة يدخل توني (روميو) من يمين الكادر بمحاذاة سور السلم الحديدي وهو يتطلع الى سلالم الطابق الاعلى وظهره الى الكاميرا، تبدو الاسيجة والسالام وهي من قضبان الحديد، وكاننا في سجن من السجون الامريكية كما تظهر في الافلام يسمع صوت همس ينبهه	١- ل.ع
هس	يلتفت نحو مصدر الصوت..	
	ماريا تقف في شرفة الشقة، الكادر شبه مظلم، بقع ضوئية على السلم الصاعد الى الطابق الاعلى والسياج الحديدي للشرفة.	٢- ل.ع
ماريا	من اعلى الى (توني- روميو) وهو يتطلع الى فوق وينادي بصرخة مكتومة:	٣- ل.م
اهديء	ماريا تقول:	
	من فوق (لتوني- روميو) من منتصفه وهو يتطلع الى فوق.	٤- ل.ع
	ماريا مبتهجة.	٥- ل.م
	(توني- روميو) منظوراً اليه من اعلى يتقدم الى الامام وهو	٦- ل.ع
	يقول:	
انزلي	ماريا في الشرفة، يدخل الكادر توني وهو	٧- نفس

لقطة ٤ يقول:

فترد عليه:

ماريا

ارجوك سيستيقظ

والدي ووالداتي

فقط للحظة

يجيبها:

ماريا تقول:

اللحظة غير كافية

توني يقول:

اذن ساعة كاملة

ماريا:

انا لا استطيع

توني:

اذن للابد

ماريا:

هس

٨-ل.ع من ظهر (ماريا) وهي على الشرفة وفي اذن ساصعد اليك

الاسفل (توني) بمواجهة الكاميرا يقول:

٩-ل.ع ضيقة (ماريا) تمسك سور الشرفة وخلفها

وامامها سلالم حديدية تؤدي الى الطوابق

العلوية وهي مركبة، ثم تهرع نحو السلالم

يسار الكادر.

١٠-ل.ع تهرع ماريا يمين الكادر نحو السلالم في

حين يهرع توني نحو يسار الكادر بحيث

تظهر اللقطة محاولتهم الوصول الى بعض

عبر السلالم المتخالفة.

١١-ل.ع يصلان الى بعضهما هي في اعلى السلم انظر ما الذي

وهو في اسفله تقول:

تفعله

١٢-ل.م ماريا تضع يدها على شفيتها وهي تقول: هس.. هس

١٢- ل.ع ضيقة (ماريا) على درجات السلم العلوية

و(توني) اخفض منها قليلاً وهو يضع يده

اليمين في يدها، ويده اليسار على كتفها، ويقول:

نحن سنتركه يعرف
تقول بحنان:

أنا لست عدواً يا
توني يجيبها بشغف مقاطعاً اياها:

ماريا
ولكنك لست

واحداً منا وأنا
صوت من داخل الشقة يدلع ماريا:

لست منكم.
تضع يدها على فم (توني)

انت عندي الجمال
مسكته اياه توجه كلامها الى داخل الشقة

كله
باللغة الاسبانية مما يعني:

ماروكا
ثم تمد يدها اليمين وتمسك توني وتتحرك

لا شيء يحدث يا
به الى يمين الكادر وتقول:

بابا
يجلس توني على السور الحديدي وهو

إن ماروكا هو اسم
يمسك ماريا من يديها ويقول:

الدلع

انا احب هذا

الاسم وهو يعجبني

١٤- ل.ع ضيقة من ظهر (توني) الى وجه (ماريا)

وهي تقول:

والدي من طينة

برناردو، انا خائفة،

تخيل ان اكون خائفة
ثم تبتسم تريد ان تغير الحديث وتقول:

تخيل ان اكون خائفة
يقول (توني)

منك انت ترين؟

انا اراك؟

ترد

١٥-ل.ع ضيقة (توني) منحني على ماريا التي تظهر

في المنظور الجانبي وهو يقول:

اوہ ماريا لا تتظري

الى غيري

١٦- ل متبادلة مع ل/١٦ تبدأ ماريا بالفناء:

فقط انت الشيء

الوحيد الذي

سأراه للأبد...

نرى من هذا المشهد كيف ان اشهر مشهد في الدراما الشكسبيرية وهو مشهد الشرفة، نقل بمفردات العصر، ولكنه مستوحى من شكسبير مما اعطاه تأويلاً فوق تأويل النص الاصيل نفسه.

٥- التأويل ممكن ان يؤول الكلي وصولاً للجزئي او الجزئي وصولاً للكلي او احدهما.

أ- روميو وجوليت:

لقد قام هذا النص الفلمي بتأويل الفكرة الكلية الواردة في النص الشكسبييري، والتي هي، كيف يموت الحب الذي يترعرع في اجواء الكراهية؟ ان النص الشكسبييري توصل الى الفكرة الكلية عبر بناء بطيء متسلسل منطقي يتناسب ومجتمعات العصور الوسطى، فمن الممكن انذاك في مجتمع اقطاعي او شبه اقطاعي وفي ظل عدم تبلور اسس حضارية لسلطات المجتمع، ان يحصل خلاف عشائري كما ورد في النص الشكسبييري. هذه هي الفكرة الكلية المعبر عنها بالبنى الصغيرة داخل النص. اما نص روميو وجوليت في النص الفلمي، فانه انطلق من هذه الفكرة الكلية دون الالتفات الى البنى الصغيرة التي توصلنا اليها فهو قد وضع الحبيين في وقتنا الحاضر وفي مجتمع غربي، اما السلوك فهو سلوك ينتمي الى العصور الوسطى، وهذا ما لا يتفق والدراما المعروضة علينا، ولو ان النص اكتفى بهذه الفكرة الكلية، وملأها بجزئيات معاصرة من حيث الواقع والمجتمع والشخصيات، لاستطاع ان يؤول بطريقة ممكنة، ولكن ان يناقض حتى هذه الفكرة

الكلية، بجزئيات لا تمت الى النص الاصلي بصلة ولا الى الحياة المعاصرة، مما اريك نصه بما لا يقاس فامتلاء النص الفلمي بمفردات الكاوبوي، والصراع المبهم بين العائلتين وهيمنة الدين على الشخصيات الرئيسية، والمقاربات ما بين عذابات المسيح والشخصية الرئيسية، كلها اريكت النص الفلمي، وقدمت الينا تأويلاً لا يتوقف عنده الا المتلقي غير مستند الى مرجعيات مؤسسة على الثقافة والحضارة.

ولو لاحظنا اكثر من مشهد يؤكد هذه الحقيقة الواضحة، فمثلاً في احد المشاهد، وعندما تصل الازمة بين العائلتين الى اشدها والكل مدججون بالاسلحة في نهاية الفلم تهبط الطائرة العمودية وفيها مدير شرطة المدينة (الامير في النص الشكسبيرى) ويلقي خطبة عصماء مأخوذة من النص الاصلي على ان الكراهية اوصلت الجميع الى ما وصلوا اليه، والتساؤل هنا اذا كانت الشرطة تمتلك هذه الوسائل كلها فلم هذا النزاع المسلح بين هؤلاء الناس، وهم ليسوا عصابات مافيا مثلاً، واين هذه الشرطة مما جرى؟.. اما مشهد تلقي (روميو) نبأ موت حبيبته جوليت من قبل خادمة، فهو من اغرب المشاهد اننا نرى مدينة غريبة، اطلال مدينة كانها في المكسيك، شيء يشبه اثر من العصور الوسطى عبارة عن قوس حجري كبير مهدم يطل على منطقة صحراوية فيها بيوت متقلبة، وتصل روميو اخباراً سيئة، فيركع على ركبتيه في عز الظهيرة وهو ينادي النجوم!! اية نجوم هذه؟.. هل هو مجنون مثلاً.. ان الفلم وهو يؤول الكلي يفقد منطقته في الجزئيات، وكذلك فان الجزئيات ضيعت الكلي نفسه، وفي مشهد الكنيسة حيث يعترف روميو بعشقه جوليت لـ (القس)، والقس يذكره بحبه لـ (روزالين) يرد روميو "انني نسيتها" ويقول ان القس " ان حبك لجوليت لا مستقبل فيه لانها عداوات قديمة، في هذه الاثناء يكون روميو قد ساعد القس على ارتداء ملابس الكهنوتية، والتي تزين بشعار القلب الاقدس، ثم تفاصيل من الكنيسة والقس وهو يتحدث مع نفسه وخلفه صورة مريم العذراء عليها السلام وهي بوجه مطمئن قدسي ويقول القس "قد يكون هذا التحالف مصدراً للسعادة ويحول العدا بين اسرتيهما الى محبة، في حين ان هنالك لقطات مقتطعة لا علاقة لها بالمشهد ومنها نصب للسيدة

العذراء مكتوب على قاعة MERCHANT OF VROONA BEACH ثم لقطة مقتطعة اخرى لاعلان عن: PROSPERO SCOTCH WHISKY ثم اعلان يقول: SHOOT FORTH وتحتها: THUNDER BULLETS رعد كالرصاص ثم ينتقل الى مشهد اصدقاء روميو وهم مدججون بالاسلحة على شاكلة رجال التحريات وليس الكابوي هذه المرة.

ان هذه الجزئيات تعطي انطباعاً اننا امام حرب عالمية بين فئتين، ولا دخل هناك لاي دولة او سلطة، وهنا فان النص الجديد قد اول بطريقة اعتباطية النص الشكسبيري، وهو يعلم ان محددات التأويل تقف على رأسها المنطق، فهل المنطق في تعايش تمثال السيدة العذراء مع جملة مبهمة على قاعدته تقول: التاجر على شاطيء فيرونا، ثم الملصق الدعائي لاحد انواع الوسكي ثم ملصق يكتب عبارة لا نفهمها وهي: الاطلاقا الرعدية الرابعة، ثم عبارة تقول: رعد كالرصاص، ثم نعود الى روميو. ان المؤول ينبغي عليه ان لا يسبغ على المشهد ما لا يتحملة، وتجزم الباحثة ان المشاهد ما بعد الكنيسة التي هي عبارة عن ملصقات بلقطات مقتطعة ثم اصدقاء روميو، انما هي لقطات لا ينظمها اي تأويل سوى تأطير الفلم بجدائة تستند الى تصرفات الشباب الغربي غير المنضبطة. مما ضيع الكلي بجزئيات لا تخدم الفكرة. على الرغم من ان صانعي الفلم ارادوا تدعيم الصورة الكلية للنص الشكسبيري كونه نصاً تحلق في سماته الفجيعة نظراً لنزق الشباب.

ب - قصة الحي الغربي؛

كان التأويل ينطلق في علاقة جدلية في تأويل للجزئيات وصولاً الى الكليات، فهو منذ البداية حدد الحي الغربي في نيويورك كوعاء للحدث، وحدد جيل الستينيات وحمى رقصات (twist) و(الروك اند رول) والميل الصاخب الى الحيوية والحركة عند شباب العالم آنذاك، هذه الجزئيات اقامت التأويل الكلي للنص الشكسبيري، فنحن لم نبتعد عن النص لا من خلال جزئياته ولا كليته على

الرغم من اننا لم نر حواراً شكسبيراً مثلاً، ولكن الاغاني الشعبية والموسيقى الشائعة والرقصات الجميلة عوضت بلغة عصرنا، وطبيعة شخصياتنا على الشاشة عن الجو الشعري الشكسبييري، وان ما رايناه من اغاني واستعراضات بلغة عصرنا ترتقي ببراعة الى عصر شكسبير مع الفارق، لناخذ مشهد المواجهة ما بين الشباب البورتريكي (الملونين) والشباب الامريكي في ملعب السلة ولنقارنه بمشهد محطة البنزين في فلم (روميو وجوليت) الاول، ونلاحظ ان نص المعركة الراقصة على ايقاع الموسيقى البوب، كم يقترب هذا المشهد الى الفن الراقي من حيث الرقص التعبيري والموسيقى التعبيرية والاداء التعبيري، وحتى شريط الصوت ترك الحيز الاكبر للموسيقى والقليل للكلام، انه بتاكيد في مكونات الصراع بين الكتلتين، انما يريد ايصالنا الى الصراع الكلي ومن ثم التأويل الكلي للنص الفلمي عبر جزيئاته المدروسة ففي هذا المشهد كما يظهر على الشاشة ما يأتي:

ل/خ

ساحة كرة السلة

م/

من اعلى الملعب كرة سلة وحركة اشخاص لا يكادون يظهرون في الملعب، تتحول اللقطة العامة بحركة زوم سريع جداً نحو الاسفل باتجاه كتلتين واحدة كبيرة والاخرى صغيرة، ما زال الزوم مستمراً فيقف على الكتلة الصغيرة فتحول الى ل/م شاب (روف صديق البطل توني) يرتدي قمصلة صفراء وهو يصدر صوتاً راقصاً باصابع يده. تتحول الكاميرا بان PAN يمين يظهر من خلفه في لقطة نصفية اثنان من أصدقائه يؤدون الحركة نفسها باصابعهم.

٢- ل/ع لكتلة من الشباب من المجموعة نفسها تؤدي الحركة نفسها متكئة تتوسع اللقطة

فتبدو المجموعة على اسلاك الملعب ثم ترمى كرة تنس باتجاههم فينتبهون وما زالت طقات الاصابع مستمرة فيدخل الكادر احدهم (شباب من المجموعة المناوئة) يطلب الكرة، يأخذها ويخرج الكادر، يتحفز الشباب ويذهبون باتجاه من اخذ الكرة.

٣- ل/ع (شاريو) تتابع الشباب فتدفع من اليمين الى اليسار مع بقاء الايقاع الراقص ومشيتهم التي كانها ايقاعات رقص.

٤- ل/ع من فوق فتاة صغيرة تجلس في دائرة طباشرية فتبدأ اقدام الشباب بالدخول في الدائرة او حولها.

ثم تهبط الكاميرا بمستوى النظر فتتابع مرورهم من امامها.

٥- ل/ع صبي يلعب الكرة ومن خلفه المجموعة تتقدم تصل المجموعة الى حيث الصبي وكرة السلة التي يحاول رميها لصديقه لكن المجموعة تجعله يتوقف فزعاً من وجودهم قربه يضع الكرة على الارض ونسحب بتناول احد المجموعة الكرة ببطء وفجأة يطبطبها على الارض بحيوية وينتشر اصداؤه بطريقة راقصة لالتقاط الكرة تصل الكرة لرئيس المجموعة فيتأمل قليلاً ثم يرميها للصبي الذي اخذنا منه اول مرة.. تخرج المجموعة من الكادر

ج- شكسبير عاشقاً؛

لقد انتهج النص الفلمي طريقته في التأويل، عبر التلاحم الجدلي ما بين الجزئي وصولاً للكلي، والكلي وصولاً الى الجزئي، وهو اذ يجعل من (روميو) شخصية الشاعر (شكسبير) فانما يعطي تأويلاً للنص الاصلي يبرر البناء الدرامي لهذا النص، امام كل اعتراضات دارسي شكسبير من حيث الصلاحية الدرامية للشخصيات في افعالها مجتمعة في النص.

ان النص وهو يفرق الى حد التفاصيل الدقيقة في عصر شكسبير انما يقوم بتكوين لوحة فسيفسائية تبدأ من اصغر وحدة حتى اللوحة الكاملة، ولكن هذه اللوحة الكاملة، انما استمدت شكلها النهائي عبر منطق العصر واتجاهاته، ولكن هذا الجزئي ليس وحدة قائمة بذاتها، بل يجري صنعها وفقاً للاغراض الكلية، وهنا تراكبت قصة روميو وجوليت في النص الفلمي عبر جزئيات متعددة لتقودنا الى الكلي متمثلاً بآلاتي:

١- **عصر شكسبير:** لقد امتلأ النص الفلمي بجزئيات العصر الاليزابيثي كعصر تفجرت فيه ثورة مسرحية، انعكست على التأليف الدرامي ليس في انكلترا وحدها، بل في العالم الغربي عموماً، وما حضور الملكة (اليزابيث) للعروض المسرحية الا جزئية تطبع عصرها بكامله ولذا فان هذه الجزئية بما ترتبط به من حلقة سردية كاملة، موزعة على النص الفلمي تتناول المسرح وشؤونه من تمويل واماكن وتأليف وتمثيل وجمهور وتذوق بحيث ان الملكة وهي تمثل ذوق عصرها من حيث حضور المسرحيات التهرجية واستغراقها في الضحك الفج على ما يجري عند خشبة المسرح، انما تطور ذوقها بتطور دعائم الدراما كما قدمها شكسبير وتصرفت كراعية للابداع انما ارتبطت بشكل كامل مع النقطة الثانية.

٢- **شكسبير نفسه:** والحلقة السردية التي تناولت شكسبير الشاعر المؤلف والرامي، هي جزئية اخرى تسبح في حقل الكلي الذي هو موضوع الفلم.

وتعتبر هذه الجزئية كبيرة الاهمية في بناء النص الفلمي، لأنها ستقدم المنطق الكلي عبر انشغالات الشاعر بالابداع الفلمي وما يستلزمه هذا من بيئة وعصر واحداث والهام، بحيث عندما نصل الى الكلي نكون مسلحين بالمنطق الدرامي الذي سيفسر كل شيء. وهنا اشتغل هذا المحور على مسألتين رئيسيتين وهما اولاً: المرجعية الشكسبيرية للمتلقي وهي مبنوثة في ثانيا النص، ففي احدى اللقطات تتعسر الكتابة على الشاعر في غرفته، ولا يرضى عما يكتب، فيرمي باوراقه التي لا يرضى عنها، بعد ان يكورها بيديه برميها نحو جمجمة تستقر على طاولة قريبة منه، وان هذا ليذكر بمشهد من المسرحية "هاملت" عندما يخاطب الجمجمة في المقبرة، او المشهد الذي يجلس فيه (شكسبير) على شاطئ البحر وهو يخط اولى كلمات مسرحية "الليلة الثانية عشرة" او تعرض النص الى ما يتداول من كون شكسبير في ابداعه انما اقتبس وكيف و(سرق) نصوصاً كانت شائعة في عصره وطبعها بطابعه كما وردت الاشارة الى ذلك في اعتراف شكسبير لحبيبته (فيولا) انه انما استلهم فكرة مسرحية (هنري السادس) من (كريستوفر مارلو) الكاتب المسرحي معاصر شكسبير ومنافسه بل ان اسم (فيولا) هو اسم بطل مسرحية الليلة الثانية عشرة لشكسبير او بحثه عن يؤدي دور (جوليت) في المسرحية التي كان عنوانها (روميو وابنة القرصان) في عصر تمنع فيه النساء من التمثيل، ولانه يشعر بالازمة العميقة بان يؤدي ممثلاً ذكر حوارات ملتهبة لا تليق الا بانثى، ليؤكد رهافة الكتابة المسرحية، لدى شاعر مثل شكسبير، وهذه النقطة نفسها هي التي ستحرف مخطط المسرحية كما وردت في الفلم الى نص "روميو وجوليت" المعروف، او موقف الدين من المسرح وجزئية الراهب الذي يقف امام بناية المسرح محذراً الناس من الدخول لانه يتنافى والدين، وكيف راينا هذا الراهب في طليعة المؤيدين للعرض المسرحي عندما ارتفع عن سفاسف المبارزة والقرصنة والكلاب ليؤكد انشغالات الشاعر

بالتأسيس المعرفي والجمالي لفن المسرح اما المسألة الثانية: فكانت البناء الفلمي الذي يتفق وصناعة فلم سينمائي يجلي جمهوراً الى شباك التذاكر دون التوقف عند شكسبير او المرجعيات المحيطة به، فسيطر السرد السينمائي المحكم عبر جزئيات عديدة، بالامكان متابعتها دون الرجوع الى (شكسبير) نفسه، فهناك القصة التقليدية عبر صراع العاملين في المسرح، مع مكونات عصرهم مثل الجمهور وما اعتاد عليه، وللجهاد الذي يبذل في تقديم عرض مسرحي ناجح لهم او قصة الحب التقليدية التي تطبع قصة الفلم ولكنها هذه المرة تكتسب فرادتها بان بطلها ليس انساناً عادياً وانما مؤلف مسرحي وكمية الكوميديا المتزنة في اللعب على المفارقات في تقمص الذكور لادوار البنات، وتقمص فتاة لدور فتى لتقديم دور روميو في المسرحية، هذه الفتاة والتي هي من نتاج العصر الايزابيثي هي نفسها التي ستخرق قانون منع النساء من على المسرح، وتمثل دور جوليت بعد ان اقتتعت الملكة وهي ترى الفتاة تؤدي دور (جوليت) ببراعة اثرت في الجمهور. ولان المؤلف الدرامي الحق هو من يقدم نصاً مقنعاً بممثلين مقنعين، فانه يعد اكتشاف (جوليت) وحبها بكتابة نص على خلاف من ما نواه في البداية، فيصبح لدينا نص روميو وجوليت كما نعرفه اليوم، من خلال المقاطع المسرحية داخل الفلم المستمدة من "روميو وجوليت" النص الشكسبييري نفسه.

٢- **روميو وجوليت المسرحية:** يصل النص الفلمي الى جوهر التأويل للنص الاصلي الذي نقل منه مشاهدته كاملة من نص شكسبير، ولكن النقطة التي وصل فيها الى الاقتباس الحرفي، وهنا سر فريدة الفلم - .

اننا نرى اقتباساً حرفياً، ولكنه يسبح في بحر من التأويلات في المقاطع التي سبقت هذا الاقتباس والتي اعقبته اننا هذه المرة لا نعود نرى اقتباساً حرفياً، لان بناء الحدث الشخصيات والعصر، اشتغل الى النقطة التي بدا بها الاقتباس بحيث لم تعد جوليت صورة تجريدية للمرأة العاشقة، بل هي ابنة

العصر الاليزابيثي المسكونة بحب التمثيل، والتي تمنعها طبقتها من التعاطي مع المسرح لانه انشغال لطبقة متدنية من الشعب ولم يعد روميو كما هو في النص بل هو شكسبير نفسه، الذي كتب نصاً لنفسه ولحبه. ومن هنا يتلقى المشاهد شحنة كبيرة من الاقتناع لان من يمثل امامك، يمثل ما جرى له فعلاً، عندما نصل الى الكلي فانا نتلقاه من خلال الجزئي وكذلك نتلقى الجزئي بانه تعبير عن الكلي، وبذا تكتمل الحلقة الهيرومنيوطيقية بحيث ان النص الجديد هو فهم وتفسير وتقديم نص جديد وذلك واضح في اكثر من مشهد تم استلاله من الفلم.

ان هذا المشهد الذي ينقل حواراً شكسبيرياً بحتاً، لا يستقيم مع المشهد الذي قبله ولا الذي بعده، حيث نرجع الى العنف والقتل والدماء التي يقوم بها سفلة الناس حتى، اننا لا نكاد نستشعر ان روميو نبيلاً، وانه محبٌ بحيث تضرب به الامثال طالما ان النص الفلمي يقدمه لنا وقد تمنطق هو واتباعه بانواع الاسلحة.

ان الموضوعي الذي أتى من النص الاصلي والذاتي الذي اول به النص والذاتي الفلمي والاسلوب النهائي في مشهد غرفة جوليت يبدو بلحظة لا ينتمي الى مثل هذا الاسلوب الذي صنع به الفلم، حيث تتساب العبارات الشكسبيرية على لسان جوليت حتى تجعلها تشرق، والمتلقي يستشعر عذوبة البلاغة الشكسبيرية الهائلة، فجوليت تطلب عندما تموت هي بعد عمر طويل من السماء ان لا يموت روميو بل يتحول الى اجزاء صغيرة هي نجوم تملأ صفحة السماء الجميلة فيضيء دروب كل المحبين. والمشهد بالذات يحاكم الفلم كله لصالح شكسبير طبعاً، لان الاسلوب الذي صنع فيه هذا الفلم ينتمي الى اسلوب افلام العنف والحركة الزائدة باحوالها العادية، فكم اصبح شكسبير غريباً هنا. فالموضوعي هنا اخرج الذاتي وظهر عيوبه كلها، وتستمر هذه القضية وتصل الى مدياتها القصوى في تناقض الذاتي والموضوعي والاسلوبي في موت (مركينيو) الذي لا يمت بصلة لا الى النص ولا الى التأويل الذي يمكن محاكمته على وفق المرجع والاحالات الهيرومنيوطيقية.

٦- التأويل في السينما إنما هو فهم وتفسير ذاتي وموضوعي وأسلوبى في صياغة هذا التأويل بما يخدم فكرة التأويل الكلية.

أ- فلم روميو وجوليت:

إن إحدى ركائز التأويل كنظرية، هو الفهم والتفسير مضافاً لها في صياغة النص الجديد، الذاتى والموضوعى والأسلوب فى المنجز التأويلي.

إن فلم روميو وجوليت، انطلق فى فهم وتفسير النص من منطلقات ذاتية تمثلت فى اسباغ صيغ العصر على النص الفلمى، وإسباغ قيم موضوعية مستمدة من النص الأصلي الى النص ذاته من حيث الاعتماد على البنية الدرامية للنص الأصلي، والمفروض أن يتظافر الذاتى والموضوعى بصياغة أسلوبية لتأكيد المعطى الكلى، ولكن إذا تناقض الذاتى مع الموضوعى فالأسلوب لا يعدو أن يكون وعاءً لاحتواء المتناقضات.

صحيح أن النص الشكسبيرى اعتمد أبطالاً فى عمر المراهقة، وما يصاحب هذا السن من نزق وطيش، بحيث أن نذر الشر تحلق فى سماء النص منذرة بمصيبة وشيكة الوقوع، ولكن روح العصر وهو معطى ذاتى، سيطر على ذهن صانعي الفلم، وجعلهم يفرقون فى ذاتية غير منضبطة أوقعت المتلقي فى حيرة من أمره، فالنص المؤول لا ينتمى الى عصره من خلال قيم غريبة على العصر، بحيث اصبحت الموضوعية المستمدة من النص الأصلي، تعيش غريبة فى مسار التأويل الذاتى، وإذا اعتمدت الصياغة الأسلوبية باستثمار كل لغة شكسبير أحياناً على لسان مثل هؤلاء الأبطال الهجينين، عبر سرد تتابعى وظف لغة السينما بشكل يتماهى مع سيل الأحداث بكاملها، كما وردت فى النص الأصلي، فإنه قد عمق مأزق المتلقي فى فلم غريب من نوعه، فلاهو ينتمى لعصرنا ولاينتمى لعصر شكسبير. ولو رأينا المشهد الذى تظهر فيه (جوليت) تتمنى وجود (روميو) ومنلوجيها الساحر المستمد من شكسبير وحلاوة الكلمات التى تنطقها، وهى شكسبيرية بحتة، كما فى المشهد الآتى:

م / غرفة نوم جوليت ل/د

١- ل/ع جوليت على سريرها في مقدمة الكادر
طاولة عليها عدد كبير من الشموع، وفي
منتصف الكادر ترقد جوليت، وفي خلفية
الكادر المضاءة جداً

تبدو نباتات ضئيلة وبعض الشموع وكأنها
غابة صغيرة تحيط بتمثال السيد المسيح (ع).

٢- ل/م جوليت مقرفصة على سريرها مشرقة
الوجه تقول:

تقترب الكاميرا قليلاً محافظة على ل/م
تكمل جوليت:

تقترب الكاميرا الى ل/ق وتزداد جوليت
إشراقاً وتكمل:

وتقترب الكاميرا قليلاً وتكمل حديثها
وهي تكاد تضحك فرحاً:

تعال أيها الليل
الجميل.. تعال يا
صاحب

الجبهة السوداء المحبة

أحضر لي روميو

وحين سأموت..

فخذ وقسمه ليصبح

نجوماً صغيرة.

وسيجعل وجه السماء

جميلاً جداً، بحيث

سيعشق العالم بأكمله

تقترب الكاميرا أكثر وتكمل:

الكاميرا تتحرك قليلاً حول جوليت

وتكمل:

تستلقي على سريرها وتخرج من الكادر

الليل ولن يعودوا يصلون
لشمس المهرجة..
لقد قمت بشراء
منزل الحب.. لكني

٣- ل/ع السرير وجوليت متקרصة فيه، وهي

تحلم بالسعادة تقول:
لم أملكه.. ورغم إنني
قد تم بيعي.. فأني
لم استمتع به

٤- ل/م جوليت تضع يدها فوق رأسها وتقول:

هذا يوم متعب كأنه
يسبق مهرجاناً
بالنسبة لطفل غير
صبور يملك ثياباً
جميلة.

أن هذا المشهد الذي ينقل حواراً شكسبيرياً بحتاً، لا يستقيم مع المشهد الذي قبله ولا الذي بعده، حيث نرجع الى العنف والقتل والدماء التي يقوم بها سفلة الناس، حتى أننا لانكاد نستشعر أن روميو نبيلاً، وأنه محباً بحيث تضرب به الأمثال طالما أن النص الفلمي يقدمه لنا وقد تمنطق هو وأتباعه بأنواع الأسلحة. إن الموضوع الذي أتى من النص الأصلي، والذاتي الذي أول به النص الفلمي، والأسلوب النهائي في مشهد غرفة جوليت، يبدو لوهلة لا ينتمي الى مثل هذا الأسلوب الذي صنع به الفلم، حيث تتساب العبارات الشكسبيرية على لسان جوليت بحيث تجعلها تشرق، والمتلقي يستشعر عذوبة البلاغة الشكسبيرية الهائلة، فجوليت تطلب عندما تموت هي بعد عمر طويل من السماء أن لا يموت

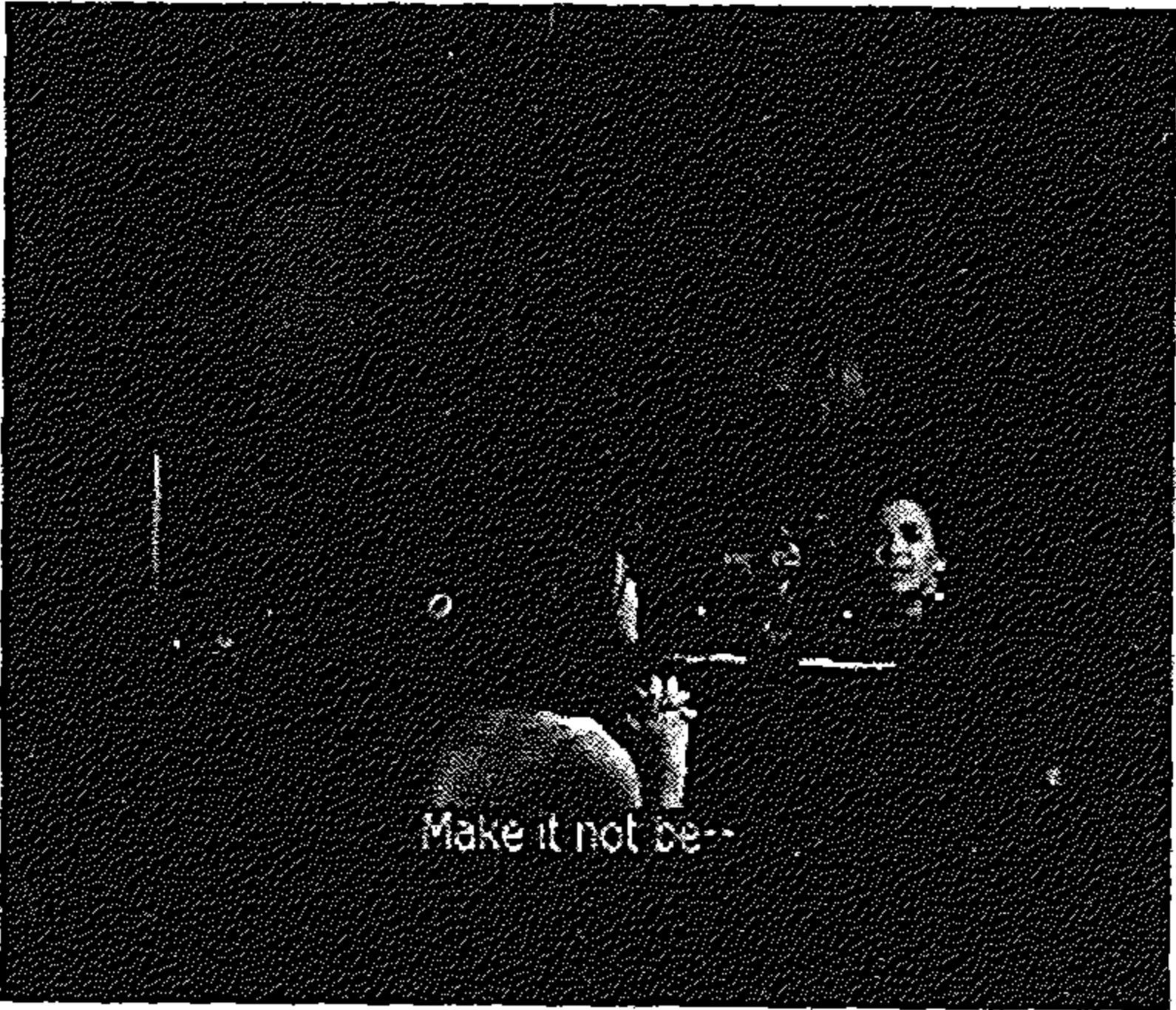
روميو بل يتحول الى أجزاء صغيرة هي نجوم تملئ صفحة السماء الجميلة فيضيء دروب كل المحبين. والمشهد بالذات يحاكم الفلم كله لصالح شكسبير طبعاً، لأن الأسلوب الذي صنع فيه هذا الفلم ينتمي الى أسلوب أفلام العنف والحركة الزائدة بأحوالها العادية، فكم أصبح شكسبير غريباً هنا؟. فالموضوعي هنا أخرج الذاتي وأظهر عيوبه كلها، وتستمر هذه القضية وتصل الى مدياتها القصوى في تناقض الذاتي والموضوعي والأسلوبي، فمشهد موت (مركيتيو) لا يمت بصلة لا إلى النص ولا إلى التأويل الذي يمكن محاكمته على وفق المرجع والإحالات والهيرومنيوطيقا.

ب- قصة الحي الغريبي:

في قصة الحي الغريبي كان الفهم والتفسير عبر الذاتي والموضوعي مرتبطين ارتباطاً جديلاً بصياغة اسلوبية منطقية فالذاتي وهو لغة العصر والموضوعي ما هو في النص من بناء درامي الذي اخذ اسلوباً موسيقياً غنائياً راقصاً بحيث أصبح النص الجديد بقدر ذاتيته بقدر موضوعيته، بقدر الاسلوبية التي طبعت تالف الذاتي والموضوعي معاً، ففكرة النص الشكسبييري واضحة قطعاً ولكنها مكيفة بمنطلقات العصر من حب وكراهية

وتمييز. ولو لاحظنا مشهد (توني وماريا) - (روميو وجوليت) بعد مقتل (برناردو). ان القتل مستمد من النص الأصلي ولكن بازاحة مقبولة من قتل في النص انما هو ابن عم (جوليت) وهي ازاحة مقبولة، لان الوضع العشائري في القرون الوسطى، يقيم لوشائج القرابة اعتبارات كبيرة ولو ان التأويل الفلمي ابقى القتل ابن عم (ماريا) لما كانت له اهمية والفلم يقيس منطلقاته من منطلقات عصره فجعل ماريا بورتريكية وبورتريكو اقرب الى بلدان العالم الثالث في عاداتهم وتقاليدهم وجعل من قتل اخيها ليزيد من الشحنة العاطفية وجعل من ماريا انسانة متفهمة لما حدث كما في المشهد الآتي:

1



2



3



4

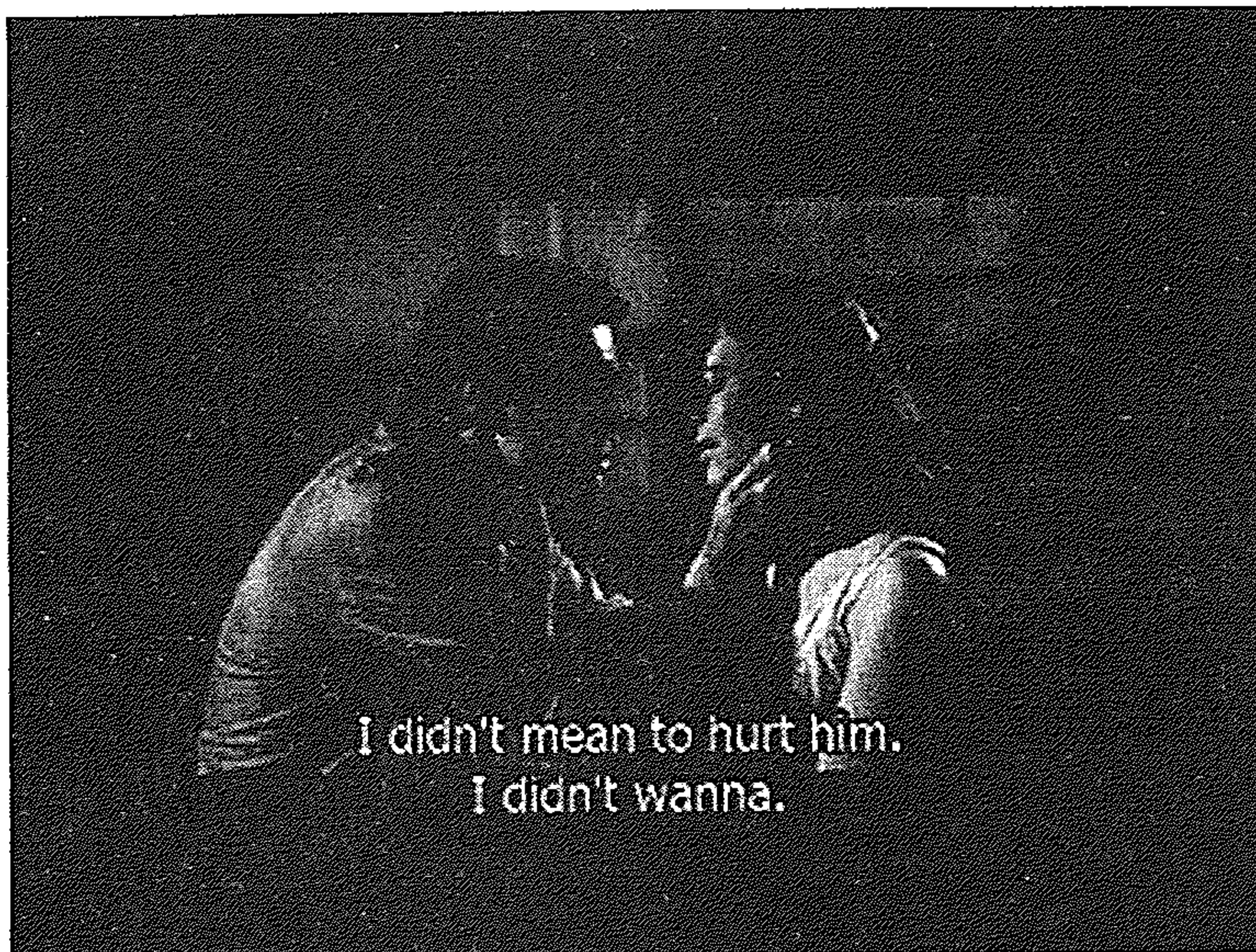


5



6





I didn't mean to hurt him.
I didn't wanna.

7



8

ان مشهد هروع (توني) لماريا وهو ينقل لها خبر وفاة اخيها والمكاشفة التي تمت في غرفتها، والتي صنع منها شيئاً يوحى بكنيسة مصفرة عبر ايقونة العذراء وايقونات متعددة للرموز المسيحية والزجاج الملون الموجود، وصياغة المشهد الضيق (لانه داخل غرفة) صياغة توحى بالاتساع والامتداد عبر استغلال الوان الزجاج وجعلها تغلف كل لحظة في المشهد فمرة الخلفية حمراء ومرة زرقاء ومرة بنية حسب حركة الكاميرا وزاوية التصوير، جعل من الغرفة الضيقة عالماً متسعاً بقدسية الالهة (وهو رمز مطلق) وشجن البشر وهمومهم (وهو رمز مطلق) والغرفة الضيقة (رمز محدود) والمقاطع الحوارية (اليومي والمتداول) والغناء الشجي (رمز شاعري لانطلاق مكنونات البشر بالبوح) والاتكاء على النص الشكسبيري (الموضوعي) وصياغة المشهد بروح العصر (ماريا وتوني) (الذاتي) ومن ثم الأمل بعالم جديد يجد فيه البشر المحبة (المسيح) والانطلاق (الفناء والموسيقى) جعلت النص الجديد نصاً تأويلياً قد يخدم فكرة التأويل الكلية من حيث ان البشر يتنازلون عن الحب بسبب طيشهم، وكان بالإمكان التمتع بقوة الحب لبناء عالم افضل.

ولو تتبعنا لقطات المشهد وكما في الأشكال الثمانية الآتية، سنرى كيف تدخل اللون في هذه الصياغة الأسلوبية.

ان هذا المشهد المستل من الفلم والطويل نوعاً ما لا يصل للقارئ مهما كانت الكتابة من الشاشة دقيقة. ذلك لأن الوسيط التعبيري للسينما لا يمكن أن يقبل ببديل من وسيط آخر.

ان الباحثة أرتأت أن تجعل حديثها عبر أشكال مستلة من الفلم، كي توضح كيف أن الذاتي والموضوعي انغمرا في معطى أسلوبى بحيث اكتسب شفرة رمزية على حد قول بارت، فإذا كان الموضوعي هو النص الشكسبيري والذاتي هو موقف المؤول من الموضوع، فإن الأسلوب استطاع أن يربط بين الذاتي والموضوعي ربطاً دياكتيكياً هو من ضمن العملية السينمائية الخلاقة.

ان توني (روميو) قتل أخ ماريا (جوليت) وهو آت ليخبرها ما اقترفت يداها، هل توجد كلمات من الممكن أن تتقل مثل هذا الخبر المرعب، حسناً، لقد تدخل الأسلوب في الشكل رقم ١- تجلس ماريا أمام إيقونة لمريم (ع) وتتاجيها بأن لا يكون خبر القتل حقيقة، في يمين الكادر باب غرفة ماريا الجزء الأكبر فيه مربعات من الزجاج الملون، من ذلك النوع الشائع في الكنائس، وإذن فأن المنحى الذاتي تأكيد على القيم اللاهوتية.

وفي الموضحة بالشكل رقم (٢) يأتي توني الى ماريا ويدخل غرفتها وهو يكاد أن يتفتت حزناً ، فتهرع اليه ماريا مسكونة بها جن فقدان اخيها فتصرخ: قاتل؟ قاتل؟ قاتل؟ ولكنها ترتمي باحضانه ، هنا هو في الكنية (مجازاً) ليعترف بخطيئته ، ولكن ما قاده لهذا الاعتراف المعني هو الحب قطعاً ، وهو معطى ذاتي في جو يشابه حيز الاعتراف في الكنائس من حيث عزلته وخفوت ضوئه وهو معطى موضوعي والنتيجة صياغة اسلوبية بحيث ما يضاء هو وجه البطل، اما التشكيل الثالث (٣) فإن البطلة ترتمي بأحضان البطل مع تغير زاوية الكاميرا بحيث إن ما يضاء قليلاً من وجهها وباب بنفسجي اللون في الخلفية، واحيط الشكل باطار سميك من اللون الاسود وكأنه تأطير لصور الاعزاء الذين ماتوا، وهو معطى موضوعي لأن البطل في الطريق الى الفراق عن البطلة وهو ما يعني الموت لكليهما وفي التشكيل الرابع (٤) الكادر حافة مضاءة بلون احمر تشكل في امتداده نحو اقصى اليسار زاوية قائمة مع الزجاج الاحمر المكون للباب ويقول البطل "انا حاولت أن أوقف ما جرى" ويبدو وكأنه مجلسها على اريكة إن الشكل الخامس يتخلص بخفة ورشاقة من كمية الأسى الموجودة في الأشكال الأربعة الماضية ليخلق مع أسلوبية في إنشاء بناء درامي غنائي موسيقي تراجيدي، هنا يزداد سمك الحافة السوداء المؤطرة للصورة وتبتعد الكاميرا لكي تحصر البطلين في حيز ضيق يسبح في الإطار الأسود، وتبدو أشكال البطلين عدى ما اضيء في المنظور الجانبي من وجهيها وكأنه رسم بالسلويد، في حين هيمنت الخلفية المكونة للباب الزجاجي الملون بحيث يبدى إن البطلين يسبحان في التضاد ما بين البنفسجي والأحمر وكأنها هي

الانفعالات الرهيبة التي تجري في الروح التي أوديت الى حد بعيد وهنا يبدأ المعطى الذاتي بالاشتغال لأننا سننصفي الى كلمات اغنية ستبدأ للتو ، تبدأ هذه الأغنية بكلمة ((في مكان ما . مكان لنا سيعم فيه السلام والهدوء والهواء النقي)) وتبدأ لعبة الأسلوب في الأشكال الباقية مقدمة علاقة منطقية ما بين الذاتي والموضوعي ففي الشكل السادس تكون مربعات الباب الزجاجية الاربع كما هو موضح في الشكل. إلى أن يطفئ الأسلوب بشكل واضح في الشكلين السابع والثامن حيث ينزل البطلان إلى أسفل الكادر شيئاً فشيئاً الى أن يخرجوا بالكامل ويبقى الشكل الثامن عبارة عن الباب الزجاجي الملون بألوانه الحارة والمتظادة التي هي القدر الذي رسمه شكسبير وهو معطى موضوعي فحواء ان الكارثة المحلقة في اجواء النص قد اعطت أكلها. كما في الرسم الآتي:

بنفسج غامق	احمر
احمر	ازرق فاتح

بحيث عندما يتعانق البطلان تكون خلفية البطل حمراء (الزجاج الملون) ورأس البطلة في الزرقة الفاتحة (الزجاج الملون) وكأنما اللون يشير الى تنافر المصائر وصعوبة الاهداف.

ج - شكسبير عاشقاً،

كم يتدخل الذاتي في صياغة الموضوعي وبالعكس وكم ينعكس هذا في الصياغة الاسلوبية للنص الجديد؟

هذا ما يجيب عليه "شكسبير عاشقاً" وهو يستلهم مسرحية "روميو وجوليت" لشكسبير كإطار موضوعي عام مشحون بفهم وتفسير ذاتيين لعصر شكسبير عبر صياغة أسلوبية تبدأ من الكلي كهيكل عام وتملاً بالتفاصيل، او يبدأ بالتفاصيل ليقوم البناء الكلي.

وتزعم الباحثة ان النص التأويلي الجديد قد وصل مراميه عبر بناء محكم جدلي لتناول الذاتي والموضوعي..

كيف فهم التأويل ذاتياً؟ انه فهمه عبر مقتريات عديدة تقوده لداخل النص المؤول لعل من اهمها:

١- فهم عصر شكسبير من الناحية الاجتماعية اولاً والثقافية ثانياً ولكنه فهم يتجه نحو النص الاصلي لبناء منطقته الداخلي درامياً وسردياً.

٢- بناء مفهوم ثقافي واجتماعي لشخصية (شكسبير) نفسه هذا الشاعر الذي لم تسعنا الوثيقة التاريخية لمعرفة دقائق حياته، وبالتالي بناء انسان من لحم ودم، يمكن رواية قصته وكتابات، فهو اذ يعيد تأويل العصر، وتأويل الانسان، فانما يريد الاقتراب موضوعياً من النص.

اما الاقتراب الموضوعي من فهم وتفسير النص الاصلي فقد تم عبر الاتي:

١- الاعتماد على النص الاصلي، بوجود قصة الحب الكبيرة وقصة الحب هذه موجودة بحذافيرها في النص الفلمي مع تكييفها لطبيعة التأويل الذاتي الذي مر ذكره.

٢- احتواء النص على شذرات مكثفة وموحية وعميقة من النص الاصلي لاسيما اقتباس مشاهد تامة من نص (روميو وجوليت) ولكن بما يشبه التعليق من خارج الكادر على المشهد المسرحي، وهذا التعليق الخارجي هو التبادل الصوري بين مجريات النص كما ورد عند شكسبير واللقطات المقتطعة (Insert) في انعكاس هذه المجريات على شخوص الفلم، فهناك (جوليت) في مشهد الموت او تناول السم وقطع الى (شكسبير) في الفلم وهو (روميو) المسرحية ولقطات رد الفعل عليه، وهناك لقطات من الجمهور والدموع تجري تائراً، او الممثلين الذين يشهدون ما يجري في المسرحية، وليس كمشاركين في الحدث المسرحي وانما معلقين على ما يرونه بكلماتهم او ردود افعالهم.

اما الصياغة الاسلوبية للذاتي والموضوعي فقد اخذت منحنيين وهما:

أولاً- النص الفلمي كنص تأويلي جديد يشتمل في ما يشتمل عليه قصة "روميو وجوليت" عبر مقدمة منطقية واسعة تقود في ما تقود اليه المسرحية الشكسبيرية كنص، وما وراء النص وما امامه. وكانما تريد هذه الصياغة الاسلوبية ايصال المتلقي الى الايمان بان هذه المسرحية ليست محظوظة بالدرس النقدي لان النقاد اهلوها لصالح تراجيديات شكسبير الكبرى، في حين انها من اكثر مسرحيات (شكسبير) كما يقول لنا النص الفلمي اضاءة لعصر شكسبير، لو حاول دارسي شكسبير والمهتمين ان يعدوا النص الى مدياته الحقيقية.

ثانيا- ان الصياغة الاسلوبية للذاتي والموضوعي اجابت على اسئلة مهمة تتعلق بنص "روميو وجوليت" من حيث كونه انشغالات الشاعر نفسه، وهذا يحدث لأول مرة عند شكسبير الشاعر في وضعه قصائد على لسان شخصيات، من المحتمل ان لا يظن انها بمستوى الفاظها ولذا فالاسلوب في تقديم نص شكسبير عند شخصيات اكبر عمراً واكثر نضجاً كالشاعر والفتاة المتولمة بحب المسرح، والشاعر يجعل من الصياغة الاسلوبية اكثر صدقاً واكثر درامية.

٧- من الممكن في التأويل ان تهيمن قيمة معينة في النص، والقيم الاخرى في الخلفية بالطريقة التي تجعل من الممكن ان تاخذ اي قيمة متنحية والاشتغال عليها مستقبلاً كقيمة مهيمنة وهذا ما يوسع النصوص المؤولة لنص واحد.

لو كانت النصوص تمتلك قيمة مهيمنة واحدة لاكتفت بتأويل واحد وانتهى الامر، ولكن النصوص الحرية بالتأويل، هي تلك النصوص التي تتطوي على مجموعة من القيم ذات المستوى الواحد من المكانة، ولكن عند معالجتها تهيمن قيمة ما على امامية الصورة حسب (ايزنشتاين)، وتتحدى القيم الاخرى الى الخلف طالما لم تنصب عليها فعالية التأويل، ولسنا بحاجة الى الاستفاضة في المعالجات المختلفة لـ "هاملت" او "عطيل" وكيف هيمنت قيمه تأويلية ما. وفي موضوعتنا "روميو وجوليت" التي تبدو وكأن القيمة الامامية لها هي الموت حباً في عالم لا يستطيع تلمس قيمة الحب لأن الكراهية تغلفه، فماذا عملت النصوص الفلمية وهي تؤول نص شكسبير.

أ- روميو وجوليت:

أن القيمة المهيمنة في هذا النص هي قيمة الحب، وكان المفروض أن تقدم لنا هذه القيمة بأجلى صورها عبر القائمين عليها، وهم (روميو وجوليت) وهذا ما فعله هذا الفلم ولكن هل أعلى هذه القيمة؟ هل جعلها مهينة؟ هل بدأت وإنتهى كثيمة مركزية؟ هل ترعرت كقيمة درامية تطفئ على ما حولها؟

تزعّم الباحثة أن الفكرة المهيمنة كانت شبحاً ضئيل الأهمية وبرز كبناء ورقي سرعان ما تمزقه الصدمات، لكل الظروف التي ناقشت التأويل الفلمي بالمؤشرات السابقة، بل أن هذه القيمة برزت مقحمة على البناء الفلمي لأنها لم تشبع ولم تخصص لها الأطوال الكافية من اللقطات كي تهيمن، لأن القيم الأخرى مثل العنف والانفلات ولا منطقية تركيب المشاهد ولا الوقوف عند الشخصية ودوافعها كل هذا جعل من قصيدة الحب قصيدة مدرسية ساذجة.

ب- قصة الحي الغريبي:

على خلاف فلم "روميو وجوليت" وبالرغم من أن قصة الحب لم تهيمن كقيمة على باقي ثيمات الفلم، ولأن الفلم انشغل ببناء أسلوب مميّز من خلال لغة سينمائية ذكية وأسلوبية الغناء والرقص المعبرين درامياً عن الأحداث، ولكن قصة الحب عبر تركيز مشاهدتها أسلوبياً ولأنها منبثقة من البناء الفلمي ورغم ضآلة مساحتها فإنها كانت مؤثرة تماماً، يساعدها في هذا اختيار ثيمة ذات أهمية حادة في العصر الحديث هي ثيمة من يملكون ولا يملكون، ثيمة عزل الإنسان في منافي وسط العالم وجعله يكابد اختياراته المريرة في ظل انعدام فرصة في التطور والارتقاء، ولو تتبعنا أول لقاء بين (ماريا وتوني) (روميو وجوليت) ورأينا كيف رقصا وكيف افترقا لرأينا أن هذا المشهد تطور طبيعي لسلسلة فذة من مشاهد الرقص والغناء وكانما هذا المشهد ذروته ما رأيناه من بناء أسلوب مر عبر هاتين المفردتين التعبيريين، بمعنى آخر أن من كانوا يرقصون

ويغنون،انما كانوا يمهّدون لهذه الرقصة المنفردة. وكانهم فرقة سمفونية عزفت ساعة من الوقت لكي تصمت فاسحة المجال لعازف (الصولو- العازف المنفرد) لكي يُتمّ ما كانوا قد بدؤوا به، ولو تفحصنا مشهد صالة الرقص، هذا المشهد المكون من(٨٠) لقطة منها (٥٥) لقطة مركبة سواء بحجم الكادر وحركة الكاميرا او التكوين ومضمون اللقطة، كله كان يمهّد للخمسة والثلاثين لقطة التي تختتم المشهد. ان النص الفلمي، وفي هذا المشهد بالذات انما يشبع هيمنة موضوعه الحب في هذا الجزء من الفلم، على ان يجعل بقية مرتكزات النص تاخذ طريقها المعتاد في تقاسم الهيمنة، والمسألة هنا تبدو معقدة نوعا، فما الذي يجعل النص الفلمي يتوقف بامعان عند موضوعه الحب، ثم هل تركها فعلاً، وجعلها إحدى مهيمنات النص؟ ان التأويل الفلمي يقول وبوضوح عند قراءته في منطقة وسيطه التعبيري، أن النص يستند إلى شكسبير ولكن بمستجدات العصر المتشابك الذي لا يستطيع ان يتوقف عند مفردة واحدة، لان العصر عصر هيمنة اكثر من ثيمة، ومن ثم مهما كانت الثيمات المهيمنة فان طابع الفلم وتأسيسه، والجو الذي يجري فيه، هو جو اقرب الى الشاعر الرومانتيكية ومواضيع الحب بالذات، ولكن البراعة هنا ان الحب يحيا في عالم من المهيمنات قد تدحره مهما كان متعالياً، إن اللقطات الخمس والخمسين وهي توظف الرقص والغناء توظيفاً درامياً، قد بئرت اللقطات الباقية من المشهد في القسم الاخير منه كما يأتي:

ل/د

صالة الرقص

م/

٥٦- ل/ع المجموعتان ترقصان وتهيمنان على الساحة ومن ثم تسحبان الى خلفية الكادر لتصبح الصورة في الخلفية (out focuse) بينما يقف (توني) في يمين ووسط و(ماريا) تقف في يسار وسط الكادر.

- ٥٧- ل/ع مجموعة الراقصين غير واضحين (out focuse) وماريا تقف في يسار الكادر، وما زالت الموسيقى مستمرة والرقص مستمر.
- ٥٨- ل/ع ضيقة (توني) في امامية الكادر ينظر الى امام وتظهر جزء من الخلفية الراقصة واضحة والجزء الاكبر منها غير واضح (out focuse)
- ٥٩- ل/م تظهر ماريا في امامية الصورة وخلفيتها غير واضحة.
- ٦٠- ل/م (توني) ينظر باتجاه (ماريا) والخلفية غير واضحة.
- ٦١- نفس ل/٥٩ تنظر باتجاه توني وتتقدم.
- ٦٢- ل/ع لمجموعة الراقصين (out focuse) و(ماريا) تتقدم من يسار الكادر باتجاه توني بينما (توني) الموجود في يمين الكادر يتقدم نحو ماريا، مجموعة الراقصين يحومون حولهما تصل ماريا الى وسط الكادر وكذلك توني.
- ٦٣- ل/ع ضيقة (ماريا وتوني) يلتقيان تظهر المجموعة خلفها ويبدو أن بحركة تتناسب مع الموسيقى وتتفق مع مجاميع الرقص الاخرى، يهيمن على وسط الكادر الراقصان الجديدات (توني وماريا).

- ٦٤- ل/م من خلف (ماريا) لتوني وهو يتحدث هل اعرفك من قبل؟ معها:
- ٦٥- نفس ل/٦٤ بالتبادل وماريا تقول: انا اعرف انه.. لا
- ٦٦- نفس ل/٦٤ (توني) يقول: انا اشعر، انا اعرف انه لم يحدث شيء من قبل او حدث..
- ٦٧- ل/ع ضيقة ماريا وتوني في مقدمة الكادر والخلفية لمجموعة الراقصين ومازال (توني) يتحدث.. تقاطعه ماريا: لكن هذا الذي يحدث شيء كبير يداي باردتان يقوم توني بمسك يد ماريا
- ٦٨- نفس ل/٦٥ (ماريا) تقول: وانت ايضا ترفع يدها لتمسك وجهه وتكمل: وجهك دافئ
- ٦٩- نفس ل/ع (توني) يقول: وجهك جميل (وماريا) تعيد ما قاله: جميل
- ٧٠- نفس ل/٦٨ (توني) يتحدث: انه كثير علي.. لا اصدق له لن تجعليني اضحوكة
- ٧١- نفس ل/٦٨ (ماريا) تقول: انا اعتقد انه لن افعل
- ٧٢- نفس ل/٦٧ (توني) يقوم بتقبيل (ماريا) صوت صفارة تتخلل القبلة..

وتضاء الخلفية يتقدم برناردو ويبعد
(توني) بقوة ويقول:
ايها الامريكي

-٧٣-

ل/ع (برنارد وتوني وماريا) في مقدمة

الكادر والخلفية راقصة، يقول برناردو:
ايها
الامريكي عن اختي،
وابقى بعيداً عنها.
توني مستغرياً !!

(برناردو) يوجه حديثه لاخته:
تجيبه (ماريا):
الم تميزي بانه
واحد منهم؟

لا لم ارَ سواه
هناك شيء واحد
فقط يريدونه من
اللاتينيات.
هذا كذب.
(توني) يقول:
(روف وجينو) يتدخلان.
(توني) ما زال يقول:
(برناردو) يوجه حديثه لتوني:

لا تصفي لهم.
هي تصفي لاختها
قبل ان تصفي لك.
ارجوكم يا اولاد
انهوا النزاع وتمتعوا
باوقات حسنة في
هذا المكان.

يتدخل المدير لفض النزاع ويقول:
(روف) يمسك مع (برناردو):
هيا انتما الاثنان
اريد ان اتحدث
معك

- ٧٤- ل/ع ضيقة برناردو وجينو وماريا وانتيا خذها من هنا..
(برناردو) يمسك كتف اخته ويأمر جينو: واعدها للبيت.
تتوسل ماريا لبرناردو: انها اول حفلة رقص
يجيبها: ارجوك انت عائلتي،
يمسك بيدها جينو ويخرجها تتوقف اذهبي، الآن.
قليلاً لتتظر الى (توني) فيقول لها جينو: يسحبها خارجاً.
٧٥- ل/م (توني) وهو ينظر باتجاه ماريا تعالي، ماريا
ويقول: ماريا
ثم يتقدم.
٧٦- ل/ع توني في امامية الكادر والمجموعة الراقصة في خلفه، يتقدم توني ليلحق ب(ماريا) وبرناردو يتقدم نحوه ليمنعه من اللحاق بها فيعترض طريقه كل من روف واخر عند دخولهما من يسار الكادر فيقول له برناردو: لا اريدك انت
يجيبه روف: انا اريدك ان
يدخل الشرطي وييده عصاه التي يضرب تعتقد..
بها على يده (وهي حركة لتخدير اريدك بحرب في
الاطراف المتنازعة) فيضحكان ويضع كل مكان محايد،
واحد منهما يده على كتف الآخر متصنع الطيارون ضد
المودة ويبتعدان عن الشرطي ويقول روف: القروش (ويقصد
اللاتين ضد الانجلو)

٧٧- ل/م من ظهر (روف) يظهر فيها برناردو من دواعي سروري.
وهو يقول:
دعنا نذهب خارجاً.
فيقول روف:
لا ارجب بمفادرة
فيقاطعه برناردو متهمكماً:
الفتيات لوحدهن

٧٨- ل/م من ظهر (برناردو) روف وجهه
للكاميرا وهو ما زال يسمع حديث
برناردو:
حسنأ سنتقابل الليلة
روف يجيبه:
عند مخزن كندي
برناردو يهز راسه موافقأ ويقول (روف) دوفر
يكمل حديثه:
هم..هم

٧٩- نفس ل/٧٧ برناردو يقول:
انا افهم الحقيقة
تسحب الكاميرا لتصبح ل.ع يظهر فيها
برناردو وروف متواجهان وخلفهما قاعة
الرقص يتجه الى مجموعته وهو يقول:
انا اعرف

ان المشهد على الرغم من تعبيرية الرقص والغناء والموسيقى فانه فجر مسالة الصراع باعلى درجاتها وكأنه قد جمع مهيمنات النص في لحظة واحدة، فهناك وجود الشرطي الذي يحمي النظام ومدير الصالة الذي يستثمر التناقضات والامريكان والبورتركيون الذين هم مادة هذا الاستثمار، ولم يهدأ الصراع ولو لحظة واحدة ليحيلنا الى جو الفجيرة الذي ينتظر الجميع طالما هم لا يعرفون الحب ولا يشجعونه ولا يستثمرونه كأحد السبل لبناء عالم أفضل، وكأنما ماريا وتوني هما الوحيدان اللذان توصلا لهذه المسالة لأنهما جعلتا مشاعرهما تعبر عن دواخلهما بصدق. انهما ينتميان الى الفقر والطيبة والمودة وإلى السماح للآخر أن يعبر و لكن هذه المشاعر الطيبة انما بذرت في ارض غير مؤاتية.

ج - شكسبير عاشقاً:

كان النص الفلمي يمهد لقيمة الحب عبر قسمه الأول كله، وعندما اكتملت الشروط الموضوعية لكي تهيمن هذه القيمة على الفلم تسيدت الجزء الثاني كله، ويبدو ان كل ما أوله الفلم للعصر ولشخصية الشاعر الذي هو شكسبير نفسه، ولشخصية الفتاة التي هي جوليت في النص الأصلي إنما كان يحكم هيمنة القيمة العليا التي هيمنت على الفلم والتي هي الحب، ولكن هذه القيمة العليا تجاوزت شخصية جوليت لتتطلق في سماء أرحب وفضاء أوسع وهي قيمة الانسان عندما يراكم الشروط الضرورية كي يحيا بانسانيته الحققة، فلم تعد العلاقة بين روميو وجوليت علاقة حبيين امتلکا بعضهما بل علاقة يمتلك فيها الإنسان الدنيا كلها فالفتاة ذهبت الى آفاق أخرى وهو العالم الجديد وهو اكتشاف بحد ذاته والشاعر ذهب لامتلاك مجد الإنسان واصالته الحية وهي الكشف عن اعمق مكنونات الإنسان عبر شروعه بكتابة نص جديد، امتلك مفاتيح صنعه الا وهو الإلهام الذي يجعل الحب حافزاً عبثاً ولو أمعنا النظر في المشهد النهائي والشاعر وهو يكتب مسرحيته الجديدة، محملة بالرؤى الإنسانية التي كونت شكسبير الشاعر الدنيا كما ظهر على الشاشة.

٨- قابلية النص للتأويل كلما زادت بلاغة النص المكتوب كلفة وموضوع وبناء حتى تصبح منطقة التأويل تحدياً إجابية معضلات النص في بناء النص الجديد.

أ- روميو وجوليت:

لاشك في علو همة شكسبير الشعرية والدرامية، ونصوصه شاهد على ذلك ويجمع النقاد على ان لغة شكسبير انما هي اضافة يعتد بها في تطوير لغة الانجليز وخاصة في اساليبه البلاغية ولذا يقال في وصف متحدث اللغة الانكليزية المتمكن بان لغته شكسبيرية وفي مؤلفاته الدرامية تمكن من ان يجعل الكلمات التي تنطقها الشخصيات انما تعبر عن الشخصية نفسها بحيث تتساب

كلماتها وجملها على اللسان كما لو كانت بنت اللحظة، كما ان تلك اللغة تسهم في دفع الحدث الى امام دون ان يبدو عليها ذلك ولو تأملنا الجمل التي يتحدث فيها روميو في النص الاصلي.

"بل واحسرتاه، ان نجد الحب معصوب العين محجوب البصر ثم هو مع غشاوة المبصر مسالكة الى غاياته ودروبه الى مشيئته ورغبته"

او جملة جوليت:

"ايتها الشرفة دعي الصبح اذن يدخل ودعي الحياة اذن تخرج مولية".

ان هذه الجمل تنتمي الى الوسيط التعبيري للكتابة الذي هو اللغة وتنتمي ايضا الى اللغة المنزاحة عن المعيار والتي هي لغة الشعر، ولو نقلت هذه الجمل من وسيطها الكتابي الى الفلم فانما تنقل كما هي لان خلق معادل بصري لكل الجمل البلاغية سيجعل من الفلم معجماً بصرياً لخلق مرادفات لتركيبات لغوية، وهذا ليس من شأنه من ناحية، ومن ناحية اخرى فان النص الشكسبيري عندما يضع على لسان شخصياته هذه الجمل، فان المتلقي المعاصر يسلم بما يراه ويسمعه كونها لغة تنتمي الى عصر اخر، ولكن عندما يجري تأويل النص الشكسبيري في السينما فانه يقف ازاء معضلة اللغة وهو يقدم لنا جواً معاصراً كما رأينا في فلم روميو وجوليت وبالتالي فان صانعي الفلم عليهم ان يوازنوا بين لغة شكسبير ولغة الصبية الذين يمثلون الشخوص الشكسبيرية ومن المفارقات في هذا الفلم، ان لغة شكسبير عندما تنطقها الشخصيات المعاصرة تعطي احساساً للمتفرج ان الشخصيات نفسها غير مقتنعة بما تنطق به، ينظر الى احداث الفلم المار تاشيرها سابقاً، والتي تقدم نماذج تقف والبلاغة واللغة الشعرية على طرفي نقيض وفي النص الشكسبيري كانت قيمة الحب طاغية كموضوع ولذلك فان التأويل الذي لا يستطيع ان يقدم هذه القيمة من حيث هيمنتها فانه يتجاوز على موضوعه النص الاصلي واذا كان شكسبير قد بنى نصه عبر طابع يهيمن عليه النزق والطيش مما يجعل الكارثة وشيكة الوقوع فان فلم "روميو وجوليت" قد

حول هذا الطيش والنزق الذي يتصرف به ابطاله، عبر احداث لا تتسق مع بلاغة النص او على الاقل ما ينقل الفلم من بلاغة شكسبيرية على لسان ابطاله، لان المتلقي لا يستطيع ان يوائم بين اقوال الشخصيات وافعالها.

ولذا فان هذا الفلم وهو يؤول النص الشكسبييري فانه لم يقدم لغة مقنعه ولا موضوعاً مقنعاً ولا بناء.

ب- قصة الحي الغربي،

حل الفلم صعوبة نقل البلاغة الشكسبيرية الى لغة الوسيط السينمائي، عبر حل سينمائي ابداعي لا يجارى فأقام بناءً بصرياً، لم يضح فيه في البناء الفلمي لصالح النص الشكسبييري وهو المكتوب بلغة تعبير وسيط اخر، ولا افقد بلاغة وموضوع بناء النص الشكسبييري، لقد كانت آلة التصوير وهي تتنقل عبر ازقة وساحات الحي الغربي تكتب شعراً يذكر بإيقاع القوافي وموسيقية الكلمة الشعرية، وملاحظة المشهد الاول من الفلم، حيث تستمر معزوفة لمدة خمس دقائق على خلفية من صورة كرافيكية ملتقطة من الجو تغطي جغرافية مدينة نيويورك من جهة البحر ويعد ان تتم المعزوفة وكأننا نستمع الى الحان مقدسة تجاري شعر شكسبير تتحرك الكاميرا وكأن الريح تحملها من اليمين الى اليسار اي من الشرق الى الغرب وما زالت الموسيقى مستمرة وبهذه اللقطات الافتتاحية فاننا ننقل من مطلع القصيدة الى غرضها وما يسمى بلغة الشعر (حسن التخلص) حيث يعطيك الشاعر افتتاحية قصدها التمهيد الى الموضوع، وتقاس فرادة الشاعر في كيفية التخلص من المطلع حتى ياتي الى الموضوع، وهكذا فعل النص الجديد حيث دخل موضوعه عبر هبوط الكاميرا الى الحي الغربي، وبهذا التركيز والكثافة والتي هي بلاغة اصبحنا وجهاً لوجه امام موضوع الفلم، وهذه المرة تحولت الكاميرا من الطيران وكأنها الريح الى جسد راقص يتابع شخصياته وهي تؤدي رقصاً تعبيرياً سيقود الى الاحداث حيث يشعر المتفرج انه جزء من هؤلاء الراقصين هذا المرور السريع ذو الدقائق الخمس اشر الطابع الذي يحيا به

الحي الغربي، إذ انه الحي الفقير في مدينة نيويورك دون ان تقال جملة واحدة تؤكد هذا الفقر، ولكن الكاميرا قالت كل شيء بوثيقة شعرية بالغة العذوبة، واذن كيف يحيا الموضوع في ظل اوضاع الاستلاب هذه؟ اوضاع الفقر والتميز العنصري والتهميش وكما في موضوعة شكسبير فان الفجيرة تهيمن على اجواء الحي الغربي ثم ياتي البناء الذي تزعم الباحثة انه يتماهى مع البناء الشكسبييري من حيث شعرية الغناء والموسيقى معبراً عنه بحركة الكاميرا وزواياها وتكوين الكادر واللعب بالضوء واللون والانتقالات الفذة التي اعطت درساً في ان الانتقالات هي علامات الترقيم في الفلم السينمائي، وبالامكان الاشارة الى هذه المفردات في اكثر من مكان في الفلم كما هو واضح في الاستلالات الآتية:

م/	مشغل ماريا	ن/د
١- ل.ع	ماريا ترتدي ثوب الحفلة الابيض ذا الحزام الاحمر وهي معجبة به، وتدور حول نفسها بحركة راقصة وشيئاً فشيئاً تدور ماريا حول نفسها بشدة حتى تستحيل الى شيء غابت ملامحه وبخاصة عندما تفعل الازياء فعلها وصورة الكاميرا (out focus) فتكون صورة الراقصة عبارة عن شكل يدور بسرعة عظيمة لونه احمر غير واضح الملامح.	

م/	صالة الرقص	د/د
١- ل.ع	الشكل الاحمر نفسه الذي يدور بسرعة عظيمة يدخل معه جسم ثاني يدور بنفس سرعته ثم يصبح اربعة اجسام، وكلها	

(out focus) ثم توضح الاضاءة و(focus)

ان هؤلاء راقصون في الحفلة التي ستأتي اليها ماريا.

او الانتقال بالقطع (cut) الذي انتهجه الفلم في اكثر من مكان، هذا القطع الذي استخدم بمعنى نادر الحدوث الا وهو التعبير عن استمرارية الحدث، حتى يكاد المختص الا يشعر بتغير المشاهد، على الرغم من ان القطع الحاد يعطي انتقال مفاجئة لموضوع آخر، ولكن النص الفلمي خفف هذه المفاجأة باستمرار نفس الحركات والشخص من منتقلة من المشهد السابق الى اللاحق، وكأنما يعبر المشهد الى المشهد اللاحق على صوت الموسيقى نفسها والاغنية نفسها وتكوينات الرقص نفسها، بل ان حركة الكاميرا وزاوية تصويرها تشتغل بالطريقة السلسة التي تتفق وحركة العين في انتباهتها لطبيعة واغرب ما في النص الفلمي وهو يتحدث عن موضوع ووجدانية بالغة التأثير الا وهي الحب، لم يقترب من وجوه أبطاله واللقطه القريبة الا في القليل النادر، لان تكوين اللقطه العامة او المتوسطة لم يعد بحاجة الى ان تقترب من وجه الشخصية، طالما يرى المتفرج في التكوين وكلمات الاغنية والموسيقى وايقاع المشهد وحركته، كل ما يحتاجه لمعرفة دواخل الشخصيات، بل ان وقوف الكاميرا على هذه المسافة تنتج فرصة للتأمل بالكادر المتسع، افضل مما لو كان الكادر منطوياً على وجه احدى الشخصيات، لان الكادر المتسع في اللقطه المتوسطة او العامة مليء بالعلامات والشفرات التي تجعل دراسة الشخصية اكثر جدوى مما لو اقترب الكادر الى الدرجة التي يلغي فيها هذه العلامات، وهذه العلامات متنوعة، منها الكتابات على الجدران على شاكلة اسماء الفريقين المتحاربين (sharks) القروش و(jets) الطيارون وذلك الملصق الاعلاني المتكرر لشخصية رجل ممتلئ الجسم يضع على راسه قبعة وكلمة مكتوبة في اعلى الملصق (voit انتخب) كذلك مفردات الديكورات والتي اشتغلت كبنية عميقة، لاحتواء الحدث وليس قشرة مصطنعة يجري الحدث امامها، وتنوع

هذا الديكور من ملاعب كرة السلة المحاطة بالأسلاك، الى الحانات الضيقة البائسة الى ابنية الحي الغربي المزدحمة بالبشر، والتي تشبه علبة السردين الى غرفة ماريا المحملة بايقونات المسيحية والتي تعني في جملة ما تعنيه ان هؤلاء الناس ليس لهم سوى الله. اما الإضاءة والتي استخدمت في هذا الفلم وعلى نحو نادر كاحد مفردات التكوين فازاء اي كتلة من الديكور في الفلم كانت تكفي بقعة من اللون الاحمر او الازرق لموازنة المشهد، لابل ان الإضاءة في بعض الاحيان يستقل الديكور وجعلت مناجاة توني وماريا مثلاً تسبح في بحر من الالوان وكانها الفضاء اللانهائي الذي يؤدي الى القيمة المطلقة التي هي الله سبحانه وتعالى. وتعتقد الباحثة ان دراسة اللغة السينمائية واساليب السرد في قصة الحي الغربي بحاجة الى وقفة تأملية لدراسة فن الفلم عندما يكون في اعلى درجات تميزه ولعل هذه اللغة السيميائية لم توظف درامياً وجمالياً خارج حدود المنطق ففي لحظة احتفاء ماريا بفستانها ودورانها حول نفسها بسرعة خارقة حتى إن الكاميرا كانت تلف عكس اتجاه حركة ماريا وبسرعة فائقة لاكثر من دورة، وكلما ازدادت سرعة الكاميرا وازدادت سرعة ماريا ندخل في مناطق الحلم، بحيث ان اختفاء حدود الجسم الدائر تسوّغه الحركة وتبرره القيمة التعبيرية المشحونة بالدراما للفرح الذي يعمر قلب الفتاة، ولكن الانتقال الى الحفلة كانت نفس الحركة الدورانية السريعة ولكنها تجري بالمقلوب من المشهد السابق، فالمشهد السابق كان من الوضوح الى التجريد اما المشهد الجديد فمن التجريد الى الوضوح كما مر تاشيره سابقاً، وحافظت الإضاءة على مكوناتها المنطقية من حيث مصدر الاضاءة وشدها وانعكاساتها فلم يكن مثلاً اللون الاحمر او الازرق او الاخضر او الذهبي موجوداً جزافاً وانما يستمد وجوده من مفردات الديكور، فعناق (توني وماريا) على خلفية من لون احمر كان بسبب وجود زجاج ملون في باب غرفتها يتقاسمه اللونان الاحمر والازرق فاذا كانت الخلفية حمراء فبسبب وضع الكاميرا بزاوية يكون الاحمر هو خلفية المشهد اضافة الى حركة الممثلين أنفسهم لكي يأخذوا المكان المناسب والاضاءة المناسبة على أن وجود اللونين

الازرق والاحمر وكل من الحبيبين في بداية المشهد يقف في خلفية مغايرة لخلفية الآخر، فانما هو اللعب على مقولة الاختلاف العنصري فكل ينتمي الى لونه الخاص ولكنهما يتبادلان المواقع الغاءاً لهذه العنصرية، وينهي صانع الفلم من اللعب بالالوان ودلالاتها الاجناسية ليؤطر مشهده بالاحمر رسماً لتوقعات النذر التي تحلق في سماء الفلم من فواجع وكوارث ستحل بابطالنا.

هكذا جابه نص قصة الحي الغري معضلات النص الشكسبييري.

ج - شكسبير عاشقا،

لقد حل النص الفلمي معضلة النص الشكسبييري في الاساس بجعل شكسبير موجوداً، وزاد على وجود شكسبير الظروف التي تؤدي بالشاعر الى ابداعاته من ظروف عمل مسرحي وما يحتاجه من اماكن وتمويل وجمهور وموقف السلطات، كذلك انشغالات الشاعر بادق التفاصيل المؤثرة في فن المسرح من حيث كونه احد العاملين فيه، ولذلك قيل ان شكسبير كان كاتباً درامياً عظيماً لانه ترعرع وعاش في المسرح وكانما يقدم النص الفلمي اجواءً مناسبة، لا لفهم البلاغة الشكسبيرية فقط وانما فهم الظروف التي ابداع فيها شكسبير هذه البلاغة، شيئاً فشيئاً منذ بداية الفلم حتى اللقطة الاخيرة، والهواجس التي تتاب (شكسبير) لكي يكتب شيئاً متميزاً لا تتعلق بمسرحية (روميو وجوليت) فقط فلقد لاحظنا على مدى الفلم اشارات لمسرحية هاملت و"هنري السادس" و"الليلة الثانية عشرة" ومن المشاهد الطريفة في الفلم متابعة الشاعر وهو يشرع بكتابة مسرحية " الليل الثانية عشرة" إذ بدأت بامر من الملكة بان يكتب شيئاً لليلة الثانية عشرة إذ ستستقبل احد الملوك ضيفاً عليها، وفي المشاهد الختامية حيث يتقرر انفصال الحبيبين تريد ان تعطيه املا بالاستمرار فتذكره بان لديه وعداً بكتابة مسرحية كوميدية للملكة، ومن خلال الحوار بين شكسبير وفيولا تتضح فكرة المسرحية والتي نرى فيها الكيفية التي يصل بها شكسبير الى بلاغة نصه كما في المشهد الآتي:

م/	غرفة شكسبير في المسرح	ن/د
١-	ل/ع ضيقة شكسبير يجلس الى كرسي وظهره نحو الباب يسمع اصوات دخول اقدام ينهض من مكانه ملتفتاً نحو مصدر الصوت.	
٢-	ل/ع ضيقة فيولا تدخل من الباب وتتقدم باتجاه وسط الغرفة.	
٣-	ل/م واسعة تحت مستوى النظر قليلاً شكسبير ينظر باتجاه الفتاة ويقول: السيدة ويسكيس	
٤-	ل/م واسعة للنصف الاعلى من الفتاة وهي تنظر باسى باتجاه شكسبير، وهي تفرك كفيها اللذين يحملان صرة النقود.	
٥-	ل/م اكبر لشكسبير ينظر للفتاة بأسى، ثم يحني راسه.	
٦-	ل/ع شكسبير يقف يسار الكادر خلف المنضدة وهو يسوي بعض الحاجات على الطاولة وفي عمق الصورة الفتاة مطأطأة الرأس، تبدأ بالتقدم نحو الطاولة حتى تصل قريبة من حافتها القريبة منها وتقول:	انتهت المتاعب.. خمسون جنيها ياويل (الخمسون جنيهاً قيمة الرهان الذي ربحه شكسبير من زوج حبيبته

السيد ويسكيس
وويل اختصار
لاسم وليم)

- ٧- ل/م شكسبير يتتبعه لكلام الفتاة
بلامبالاة.
- ٨- ل/م الفتاة تحاول ان تبدو طبيعية وهي
تضيف لحوارها السابق. لاجل شاعر
الحب الحقيقي
- ٩- ل/م شكسبير يلف حوله المنضدة باتجاه
مقدمة الكادر وهو يهز برأسه قائلاً:
انتهى عملي في
المسرح
- ١٠- ل/م للفتاة تنظر لشكسبير بحب وبقية
كلام شكسبير على الكادر التي تظهر فيه
يقول:
لاجل المحامين
- ١١- ل/م شكسبير يقول:
انظري اين
اوصلتنا احلامنا
- ١٢- نفس ل ١٠ الفتاة تقول:
نحن اوصلنا
انفسنا الى هذا
ولن اغير مما
فعلته لو منحت
لي الفرصة ثانية.
- ١٣- نفس ل ١١
لقد اخطات بحقك
واسف لذلك
- ١٤- نفس ل ١٢
يتوجب ان اكون
اكثراً اسفاً منك

- ١٥- نفس ل ١٣
- ١٦- ل/م الفتاة تحني راسها مبتسمة ثم تتقدم نحو شكسبير فتصبح اللقطة تضمهما معاً (شكسبير) من المنظور الجانبي والفتاة في مواجهة الكاميرا وتقول:
- طلبت الملكة
مسرحية
كوميديّة لاجل
الليلة الثانية
عشرة
- ١٧- ل/م من ظهر الفتاة باتجاه شكسبير المواجهة للكاميرا يقول متسائلاً ؟ كوميديّة ؟ ومن سيكون بطلها ؟
- ثم يضيف بنفس التساؤل :
يصمت قليلاً ثم يضيف مقررأً :
اكثّر حزين في
الملكة والسقيم
حباً
- ١٨- نفس نهاية ل/١٦ شكسبير بالمنظور الجانبي والفتاة بمواجهة الكاميرا وتقول وكأنها تعزي شكسبير:
- وبعد صمت للحظة تضيف:
فليكن دوقاً
انها البداية
- ١٩- نفس ل/١٧ وبقية حوار الفتاة على وجه شكسبير المتجهم فيقاطعها شكسبير قائلاً :
تتقدم الكاميرا قليلاً على آخر كلمة من حوار شكسبير
اما البطلة بيعت
باسم الزواج ورحلت
الى امريكا

- ٢٠- ل/متوسطة اقرب، الفتاة بمواجهة الكاميرا وجزء من شكسبير يظهر تهمهم ساخرة وتقول:
جيد.. رحلة الى عالم جديد
- تتحرك الكاميرا نحو الفتاة قليلاً وتحس بجزء من راس شكسبير وكتفه
- ٢١- ل/م واسعة يبدو شكسبير وكان لعبة التفكير بالمرحية الجديدة قد استهوته تهب عاصفة يضيف قائلاً:
قوية
- ٢٢- نفس ل/٢٠ لكن الكاميرا تتقدم اكثر وتحافظ على جزء من وجه شكسبير وتهيمن الفتاة على اللقطة وتكمل التفكير بالمرحية مبهجة، تقول وتصبح اللقطة متوسطة للفتاة فقط
تصل الى شاطئ واسع وفارغ
- ٣٢- ل/م لشكسبير وما زالت الكاميرا تتحرك ببطء حتى تصبح ل/م كبيرة وهو يصفي الى بقية حوار الفتاة الذي ياتي جزء منه من خارج الكادر
- ٢٤- ل/م للفتاة تقول اخر كلمة في حوارها: اوزينو
- ٢٥- ل/م شكسبير يقول منتبهاً ومتحمساً ثم يتأمل بضيق:
اسم جيد
- ٢٦- ل/م للفتاة تقول:
لكنها تأتيه على هيئة غلام مستمرة في الافتراضات

٢٧- ل/م لشكسبير مستمعاً وهذا ما يمنعها

عن الإفصاح عن
حبها

٢٨- ل/م الفتاة مبهجة تقول: كل شيء ينتهي

بشكل جيد يا
ويل

٢٩- ل/م شكسبير يقول: كيف

وهو يكاد يبكي

٣٠- ل/م للفتاة وهي تكاد تبكي لا اعرف انه لغز

غامض

٣١- ل/م لشكسبير وهو ينظر للفتاة غير

متمالك نفسه من الاسى.

٣٢- ل/م للفتاة تشاركه الحالة العاطفية ثم

يرتمي احدهما على الآخر، شكسبير لن انساك
بمواجهة الكاميرا وهو يقول: اطلاقاً

٣٣- ل/م الفتاة تحتضن شكسبير ووجهها الى

الكاميرا وهي تبكي قائلة:

لن انساك ولن

ينسيني القدر

اياك

ان هذا المشهد والذي جاء قبل نهاية الفلم انما يجمل العملية الابداعية عند شكسبير، بحيث يضع المتلقي في قلب عملية الخلق الشعرية فكيف اذا عرض لنا مقاطع من النص المسرحي الاصلي بحذافيره، (شكسبير) احد شخوصه، فكيف ستكون علاقة المتلقي بالنص الشكسبييري؟ تزعم الباحثة ان هذه العلاقة

ستصبح أكثر فعالية، لان المتلقي لا يعود يسأل كيف يمكن ان تتطرق هذه الشخصيات مثل هذه البلاغة الشعرية، وهو رافق تحولات (شكسبير) الابداعية منذ التفكير الفج الاولي لمسرحية روميو وجوليت التي كانت مشروعاً باسم "روميو وابنة القرصان اثيل" وكيف ان الشاعر تمرد على سلطة الجمهور والذوق المعاصر بفعل الهامات حبيبته التي جعلت من نص روميو وجوليت المتحول بحلة جديدة، نصاً يستدر دموع المتفرجين، حتى أكثر تعصباً وهو القس لا بل الملكة وهي التي تحضر العروض المسرحية لتسلي عن نفسها كون المسرح محطة للتهريج والضحك كانت اشد الناس تأثراً، ولا ينسى المتلقي لقطات جمهور مسرح شكسبير من العامة وهم يجهشون بالبكاء على مصير البطلين، على الرغم من البلاغة الشعرية المتضمنة في النص المفوظ، فهذه المسالة حلت الا وهي تقل البلاغة الشكسبيرية في الشكل الفلمي، بنعومة وصدق وبدرامية عالية، ولم يقف النص الفلمي عند هذا الحد بل صنع بلاغته الخاصة وهو ينتهج شكلاً صعباً بان يقدم مسرحية داخل الفلم مخضعاً شروط المشهد المسرحي لشروط المشهد السينمائي فلم تكن المقاطع المقتبسة في "روميو وجوليت" داخل النص الاصلي مقاطع مسرحية بل اصبحت مقاطع سينمائية خاضعة لشروط السرد السينمائي عبر سرديّة الكاميرا لاحظ المشهد الآتي:

م/	كواليس المسرح	ن/د
١- ل.م	شكسبير يراقب الممثل الذي يقوم بدور الراوية بمسرحية روميو وجوليت ويضفي الى نطقة للمنلوج الذي سيلقيه الى الجمهور معرفاً بالمسرحية ويعاني هذا الممثل من تأتأة واضحة	
٢-	ل/ع الممثل وهو يراجع حوار له ولا يكاد يستطيع ان ينطق كلمة:	عائلتان

- ٣- ل/م شكسبير يسار الكادر مندهشاً
يدخل مدير المسرح ويقف الى جانب
شكسبير الذي يلتفت اليه ويقول:
يرد عليه مدير المسرح:
يقول شكسبير باستغراب:
يرد مدير المسرح:
لقد قضي علينا
لم يترك المدير الكادر ويخرج ويبقى لا ستكون احواله
شكسبير لوحده متابعاً هذا الممثل على ما يرام
(الكارثة). كيف لا ادري انه
سر غامض
- ٤- ل/م الممثل المتلعثم يتدرب على دوره.
- ٥- ل/م شكسبير يكاد ينفجر من الغيظ.
- ٦- ل/ع نحو الاعلى احد العاملين في
المسرح يشير لاحدهم.
- ٧- ل/ع من اسفل الى اعلى لنا فخ البوق
يعلن بدء المسرحية.
- ٨- ل/ع من اعلى الى اسفل الجمهور يملأ
باحة المسرح وقوفاً ينتظر المسرحية.
- ٩- ل/م الممثل المتأتى مرتبك.
- ١٠- ل/م شكسبير يضع يده على بطنه
ويغمض عينيه متوقفاً كارثة.
- ١١- ل/م الممثل يعتمر قبعته استعداداً
للظهور على المسرح ويدخل مدير المسرح

من يمين الكادر، يحضن هذا الممثل مشجعاً اياه ثم يديره نحو الامام ويدفعه الى خشبة المسرح.

١٢- ل/م قريبة للمثل يقف بالمنظور الجانبي وقد فغر فاه مندهشاً لحشود الجمهور ويتقدم خطوة نحو المنصة.

١٣- ل.ع لاذحام الجمهور وقوفاً في باحة المسرح الممثل يتحنج معدلاً من صوته ويندفع.

١٤- ل/م شكسبير يرفع راسه للسماء كأنما يستتجد.

١٥- ل/ع الممثل يخطو من اسفل وسط المسرح نحو الامام وهو يكوّر قبضته توتراً. الكاميرا تسحب للخلف فاسحة المجال له لكي يتقدم، وهو يرنو الى امام والى فوق.

١٦- ل/ع الجمهور المحتشد في الباحة والشرفات ينظر نحو الكاميرا ثم تتقدم الكاميرا الى امام يرافقها صوت خطوات الممثل.

١٧- ل/م واسعة للمثل وهو يتقدم الى امام حتى يصبح في لقطة متوسطة وعادية، وهو يتطلع يمينا ويسارا.

١٨- ل/ع ضيقة للجمهور الواقف القريب من المنصة، وقد اتكأ الجزء الاول منهم

- على خشبة المسرح وهم يتطلعون بترقب الى امام.
- ١٩- ل/م الممثل من وجهة نظر الجمهور من الاسفل وهو يجاهد لكي يقول:
ثم يسكت قليلاً مكوراً فمه بطريقة مضحكة لكي تخرج الكلمات.
- ت.ت.ت.ت
- ٢٠- ل/ع جمهور الشرفة، وتتصاعد همهمة على شكل ضحكات مكتومة في ارجاء الشرفة.
- ٢١- ل/م شكسبير يتكئ برأسه على احد الاعمدة في الكواليس وهو يائس
- ٢٢- ل/م الممثل وهو يفاجئ نفسه ينطق الحوار سليماً وهو:
عائلتان متماثلتان
كرامة ومجداً
- الكاميرا تتسحب من امام الممثل وتصعد الى فوق.
- ٢٣- ل.م شكسبير يرفع رأسه وكأنه لا يصدق ما يسمعه وبقية حوار الممثل على وجهه
- ٢٤- ل/م الممثل ينطلق في الكلام الجميلة
حيث تبدأ قصتنا
- ٢٥- ل/ع يظهر منها ظهر الممثل وهو يواجه الشرفات في المسرح متماً حوار ه وهو يشرح ملخص المسرحية

ان هذا المشهد يكتسب اهميته لانه ينقل النص الشكسبييري كما ورد في الطبعة الاصلية لنصوص شكسبير لان دور هذا الممثل يشابه دور الجوقة في المسرحية الاغريقية التي كانت تمهد لقصة المسرحية، وان التبادل ما بين خشبة المسرح والكواليس والجمهور انما يطوع النص المسرحي سينمائياً ناهيك عن ان حركة الكاميرا بانخفاضها وارتفاعها والتفاتتها ذات اليمين وذات الشمال، من جهة نظر الممثل انما تجعل من اعتق التقنيات المسرحية (الجوقة) فعلاً سردياً معاصراً، وعندما نصل الى لب مسرحية شكسبير في مشهد موت الحبيبين، فلا تعود القضية قضية نص مقتبس من مسرحية وانما قضية هؤلاء الاشخاص الذين جاهدوا لتقديم عم مسرحي ابداعي في ذلك العصر.

في شكسبير العاشق قدم فلماً يناقش الحياة المسرحية، وبهذا فقد حل معضلة البلاغة في النص القديم، وقدم فلماً يناقش المسالة الرئيسية في النص الاصيلي، وبهذا ناقش الموضوع، وقدم لغة سينمائية من محاسنها ان مرت فوق الشكل المسرحي الاصيلي مخضعة إياه الى لغة الوسيط التعبيري محولة إياه الى نص جديد، وبهذا فكان التأويل للنص الشكسبييري بمستوى معضلات النص اصلاً واميناً للمنطقة التأويلية التي انتهجها واميناً لروح شكسبير ايضاً.

ويبدو ان لدى الباحث الذي يتعمق في تأويل النص الشكسبييري في الخطاب السينمائي مجموعة نتائج لا بد من ان يصل اليها وكانت نتائج هذه الرحلة الشكسبيرية هي:

١- تأويل نص من النصوص يعني فهمه وتفسيره، بحيث ياتي التأويل عبر فهم وتفسير دقيقين للنص الاصيلي ومن ثم يكون النص المؤول رغم جدته مستوعباً للنص الاصيلي فقد قام فلم " شكسبير عاشقاً " على فهم وتفسير عميقين للنص الشكسبييري بحيث جاء الفلم رغم جدته متضمناً النص الشكسبييري .

٢- التأويل عامة رغم جدته، وفي السينما بخاصة، لا ينبغي ان يلغي النص الاصلي او يشوّهه، والا لم يعد تأويلاً، ولا داع لذكر ان التأويل يستند الى نص من النصوص وانما انشاء نص جديد لا يمت للنص الاصلي بصلة، ورأينا في التحليل ان فلم "روميو وجوليت" رغم استناده على نص شكسبيري الا انه شوّه هيبه النص وروعته بما افسر في تأويله مفردات حياتية سمجة لاتمت للروح الشكسبيرية بصلة بحيث رأينا فلماً يتفق وعشرات افلام الحركة التي نعرفها.

٣- ان التأويل يختلف اختلافاً كبيراً عن الاقتباس، فالاقتباس تصرف بمادة خام على وفق معطيات الاقتباس المعروفة اما التأويل فهو التصرف بالمادة الابداعية لنص من النصوص على وفق آليات تأويل منطقية، ففي " قصة الحي الغريبي " و " شكسبير عاشقاً " لم يكن هناك اقتباس بحالاته المعروفة ولكن رأينا استناداً للنص الشكسبيرى كله لخلق نص جديد لا اقتباس عن النص او فكرته او حدث منه.

٤- في تأويل النصوص الشكسبيرية للسينما، يكتسب النص الشكسبيرى مزيات متعددة، فاضافة الى ان فن الفلم يسمح بوجود لغة شكسبير عبر الشريط الصوتي، فهو يضع امكانات اللغة السينمائية في علاقة منتجة مع المخيلة التي انتجت النص الاصلي مما يوسع من افاق النص الاصلي، ورأينا كيف ان الشريط الصوتي والصورى في فلمي " قصة الحي الغريبي " و " شكسبير عاشقاً " استثمر لغة شكسبير الابداعية اضافة الى التعامل مع لغة سينمائية متقدمة اضفت على النص جده جعلته نصاً ابداعياً جديداً.

٥- تأويل النص الشكسبيرى سينمائياً لا يتم الا بمعرفة دقيقة لخفايا الفن الدرامى والشعر والتاريخ لتصور النص كتابة وعرضاً في ارضه الدرامية لاستجلاء ٦ . النص الشكسبيرى في روحه الاصلية ومن ثم تشغيل امكانات

الفلم لانتاج النص الجديد، وهذا ما فعله فلم " شكسبير عاشقا " عندما قدم معرفته الدقيقة لعصر شكسبير والفترة الاليزابيثية لتقديم نص " روميو وجوليت " جاعلا من شكسبير نفسه هو روميو النص.

٧ . التأويل اساساً ينصب على العملية الابداعية في النص من حيث انها بنية محددة واضحة لا علاقة لها بالواقع الخارجي الا بالقدر الذي تحيل اليه كي نفهم ونفسر، فالنص بنية تامة مغلقة والتأويل محدد بهذا الاغلاق، وظهر هذا واضحاً في " قصة الحي الغريبي " حيث تحول الفلم من نص احوالي الى نص مطلق عبر بنيته المغلقة باستخدام الرقص والموسيقى واللون مستثمراً العملية الابداعية عند شكسبير بحيث اقام نصاً ابداعياً جديداً يعود لانغلاقه عبر لغته السينمائية.

٨ . التأويل اكبر من الفهم والتفسير لانه اذا انصب على نص من النصوص فانما يتماهى مع عالمه، مقيماً

٩ . عالماً جديداً ضمن فضاء النص-المرجع- وفضاء النص مع النص نفسه، وهذا كان واضحاً في فلمي " قصة الحي الغريبي " و " شكسبير عاشقا " لأنه اقام معادلات موازية لعالم شكسبير في الحي الغريبي عبر معادلات فلمية تتقب عن الروح الشكسبيرية والآخر عبر عصر شكسبير وتقديمه نصوصاً دقيقة من النص الشكسبييري.

١٠ - لا يوجد تأويل نهائي للنص الجمالي، لانه نص يفتح على كل الحياة والاسطورة والدين والمجتمع.. الخ وهنا تبقى التأويلات نسبية على الدوام طالما ان الزمن ينمو ويتطور وكذلك الانسان فيه.

من هذا يتبين لنا :

١ - ليست كل النصوص قابلة للتأويل وانما ما يصلح هو النص المفتوح الدلالات والمعاني.

- ٢- النصوص القابلة للتأويل هي النصوص الصامدة امام تغيرات العصور والمفاهيم لانها نصوص تناقش هموماً إنسانية مطلقة.
- ٣- تأويل النصوص الشكسبيرية مهمة عسيرة لفراة هذه النصوص اولاً وشهرة التأويلات وكثرتها.
- ٤- هنالك تأويلات للنصوص الشكسبيرية تفرق في الشكل المسرحي للبحث مما يفقدها إبداعاتها.
- ٥- مهما كان التأويل فهو موضوعي اولاً وذاتي ثانياً، اذا اريد لهذا التأويل ان يكون علمياً.
- ٦- تتعدد التأويلات لان الفهم معطى ذاتي يتعلق بادراك ووعي المؤول.



هامش الفصل الرابع

- ١- وليم شكسبير، روميو وجوليت، ت غازي جمال، (بغداد : مكتبة النهضة، ١٩٨٢، ص ٦.
- ٢- Shakespeare , Romeo @ Juliet ,(New Dlih , Chand @ co. (pvt.) Ltd. ١٩٧٦) p.٢.
- ٣- P.٢.-I pid
- ٤- Shakespeare, the complet works of william Shakespeare (London ,Oxford University , ١٩٥٢), P.٧٦٤
- ٦ - ظافر هنري عازارا، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، ط١ (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢) ص ص ٦٠-٦٣.
- ٦- COM.CGWWW.UNP
- ٧- مصدر سابق، ١ ص ١٤.
- ٨- المصدر السابق، ص ١٤.
- ٩- المصدر السابق، ص ٢١.
- ١٠- ١: ص ٩٨.
- ١١- ١ ص ص ٣٩-٤٠.
- ١٢- المصدر السابق، ص ٤٠.
- ١٣- المصدر السابق، ص ٥١.
- ١٤- ١: ص ٨٤
- ١٥- المصدر السابق، ص ٨٧.
- ١٦ - مجموعة من الباحثين السوفييت، دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير، القسم الاول، ترجمة وتقديم عبد الله راضي، (النص الروسي - موسكو، مطبعة بروجيس برس، ١٩٧١)، ص ١٠٠.

المصادر

من نوع الكتب:

- القرآن الكريم. سورة طه.

- القرآن الكريم. سورة طه.

١- ابن منظور. لسان العرب. ج ١٢.

٢- الرازي، حمد بن ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، بيروت: دار الكاتب العربي، ١٩٨١.

٣- الفراهيدي، الخليل بن احمد. كتاب العين. تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي. ج ٨. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٤- ابو زيد، نصر حامد. اشكاليات القراءة واليات التأويل. ط٦، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١.

٥- السياب، بدر شاكر. المجموعة الكاملة. بيروت: دار العودة. ١٩٨٧.

٦- الرويلي، ميكان. سعيد اليازجي. دليل الناقد الادبي. ط٢. دار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ١٩٩٢.

٧- ارسطو. فن الشعر. ت وتعليق ابراهيم حمادة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨١.

٨- ايكو، امبرتو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ت سعيد بنكراد. بيروت: المركز الثقافي العربي ط١، ٢٠٠٠.

٩- ايكو، امبرتو. القارئ في الحكاية. ت انطون ابو زيد. بيروت: المركز الثقافي العربي. ط١. ١٩٩٦.

- ١٠- ايلام، كير. سيمياء المسرح والدراما. ت رثيف كرم. بيروت: المركز الثقافي العربي. ط ١. ١٩٩٢.
- ١١- اومون، جاك. ميشيل ماري. تحليل الافلام. ت انطون حمصي دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩.
- ١٢- الغدامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير. جدة: النادي الادبي الثقافي. ١٩٨٥.
- ١٣- اندرو، ج. دادلي. نظريات الفلم الكبرى. ت جرجس فؤاد الرشيدى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
- ١٤- آرخر، روي. لغة الصورة في السينما المعاصرة. ت سعيد عبد المحسن. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٢.
- ١٥- آجيل، هنري. علم جمال السينما. ت ابراهيم العريس. بيروت: دار الطليعة. ط ١. ١٩٨٠.
- ١٦- الحديد، ابن ابي. شرح نهج البلاغة. ج ٨ المجلد (الثاني) بيروت: احياء التراث العربي، ب. ت.
- ١٧- ايزنشتاين، سيرجى. م. الاحساس السينمائي. ت سهيل جبر، بيروت: بدون دارنش. ١٩٧٠.
- ١٨- بارت، رولان. النقد النبوي للحكاية. ت انطوان ابو زيد. بيروت: منشورات عويدان. ط ١. ١٩٨٠.
- ١٩- بوبنر، رويجر. الفلسفة الالمانية الحديثة. ت فؤاد كامل. بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٧.
- ٢٠- بنت، اريك. الحياة في الدراما. ت جبرا ابراهيم جبرا. بيروت: المكتبة المصرية. ١٩٦٨.
- ٢١- بازان، اندرية. ما هي السينما. ج ١. ت ريمون فرنسيس. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية. ١٩٦٨.
- ٢٢- براد لي، أس. التراجيديا الشكسبيرية. ج ٢. ت حنا الياس. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب. ب. ت.

- ٢٣- بن ذريل، عدنان. النص و الاسلوبية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
- ٢٤- بالمر، أف. آر. علم الدلالة. ت مجيد الماشطة. بغداد: الجامعة المستنصرية. ١٩٨٥.
- ٢٥- حمودة، عبد العزيز. المرايا المحدبة. الكويت: سلسلة عام المعرفة. ١٩٨٨.
- ٢٦- حمودة، عبد العزيز. الخروج من النية. الكويت: سلسلة عام المعرفة. ٢٠٠٣.
- ٢٧- حمودة، عبد العزيز. المرايا المقعرة.. الكويت: سلسلة عام المعرفة. ٢٠٠١.
- ٢٨- حنفي حسن، وصادق جلال العظم. ما العولة. ط٢، بيروت. دمشق: دار الفكر المعاصر ٢٠٠٢.
- ٢٩- دي جانيتي، لؤي. فهم السينما. ت جعفر علي. بغداد: دار الرشيد للنشر. ١٩٨١.
- ٣٠- ديلون، جانيت. شكسبير والانسان المستوحد. ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٨٦.
- ٣١- دي سوسير، فردينان. علم اللغة العام. ت يونيل يوسف عزيز. بغداد: دار آفاق عربية. ١٩٨٥.
- ٣٢- ريكور، بول. من النص الى الفعل. ت محمد برادة - حسان بورقية. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية. ط١. ٢٠٠١.
- ٣٣- رافيندران، س. البنية والتفكيك. ت خالد محمد. بغداد: دار الشؤون.
- ٣٤- روم، ميخائيل. احاديث في الاخراج السينمائي. ت عدنان مدانات. بيروت. دار الفارابي. ١٩٨١.
- ٣٥- راي، وليم المغتر الادبي من الظاهرانية الى التفكيكية ، ت يونيل يوسف عزيز. بغداد: دار المأمون، ١٩٨٨.
- ٣٦- رضا، حسين رامز محمد الدراما بين النظرية والتطبيق. بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٧٢.

- ٢٧- زوين، علي. منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديثة. بغداد: دار الشؤون الثقافية. ١٩٨٩.
- ٢٨- مستو لنيتز، جيروم. النقد الفني. ت فؤاد زكريا. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨١.
- ٢٩- ستاندال، الاحمر والاسود. ت هنري زغيب. بيروت: دار عويدات. ط٢. ١٩٨٢.
- ٤٠- سويس، دوايت. السيناريو للسينما. ت احمد الحضري. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٨.
- ٤١- شكسبير وليم، العاصفة. ت جبرا ابراهيم جبرا. الطبيعة والفن والعالم الجديد في العاصفة.
- ٤٢- شكسبير وليم، العاصفة. ت جبرا ابراهيم جبرا شكسبير انساناً وشاعراً او مسرحياً موضوع ارثر ٤٣-كوبلر كوتش، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٨٦.
- ٤٤- شكسبير، وليم. روميو وجوليت. ت غازي جمال. بغداد: مكتبة النهضة. ١٩٨٢.
- ٤٥- شكسبير، وليم. هاملت. ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٨٦.
- ٤٦- شكسبير، وليم. عطيل. ت جبرا ابراهيم جبرا بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٦.
- ٤٧- شكسبير، وليم. مكيث. ت جبرا ابراهيم جبرا الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٨٠.
- ٤٨- شولتز، السيمياء والتأويل. ت سعيد الغانمي. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٩٤.
- ٤٩- صالح، بشرى موسى. نظرية التلقي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩.
- ٥٠- عازار، ظافر هنري. نظرة على السينما العالمية المعاصر. ط١. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ١٩٨٢.

- ٥١- عبد العظيم، طاهر. كليوباترا في السينما. الاسكندرية: مكتبة الاسكندرية. ٢٠٠٢.
- ٥٢- غيرو، بيار. السيمياء. ت انطوان ابي زيد. بيروت: منشورات عويدات ط١. ١٩٨٤.
- ٥٣- فيلان، دومنيك. الكادراج السينمائي. ت شحاتة صادق. القاهرة: اكاديمية الفنون. ١٩٩٨.
- ٥٤- فيليب، فرد. ب وجيرالد ايدس بنتلي. فن المسرحية. ت صدقي خطاب. بيروت: دار الثقافة. ١٩٦٦.
- ٥٥- علوش، سعيد. معجم المصطلحات الادبية المعاصرة. ط١. بيروت: دار الكتاب اللبناني. ١٩٨٥.
- ٥٦- عوض، لويس. البحث عن شكسبير. القاهرة: دار المعارف المصرية. ١٩٦٨.
- ٥٧- فريد، سمير. مسرحيات شكسبير في السينما. بغداد: دار الجاحظ للنشر. ١٩٨١.
- ٥٨- قاسم، سيزا و نصر حامد ابو زيد. مدخل الى السميوطيقا "السميوطيقا في الوعي المعاصر". موضوع لأمنية رشيد.
- ٥٩- كيرمود، فرانك. العاصفة "الطبيعة والفن والعالم الجديد في العاصفة" ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٨٦.
- ٦٠- كوتش، ارثر كوبلر. العاصفة. "شكسبير انساناً وشاعراً ومسرحياً". ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٨٦.
- ٦١- لوتمان، يوري. مدخل الى سيميائية الفلم. ت نبيل دبس. دمشق: النادي السينمائي بدمشق. ١٩٨٩.
- ٦٢- لوسن، جون هوارد. فن كتابة السيناريو. ت ابراهيم الصحن. بغداد: معهد التدريب الاذاعي والتلفزيوني. ١٩٧٤.

- ٦٣- لؤلؤة، عبد الواحد. شكسبير بين السينما والباليه " شكسبير الحاضر الاسكندرية: مكتبة الاسكندرية. ٢٠٠٢.
- ٦٤- لدغون، ميشال. الاستعارة والمجاز ، ت صلاح صليبان بيروت: منشورات عويدان. ١٩٨٨.
- ٦٥- مجموعة من الباحثين السوفيت. دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير ج١. ت. وتقديم عبد الله راضي. النص الروسي - موسكو. مطبعة بروجريس برس. ١٩٧١.
- ٦٦- مارتن، مارسيل. اللغة السينمائية. ت سعد مكاي. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة. ١٩٦٤.
- ٦٧- فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الادبي. بغداد: دار الشؤون الثقافية. ١٩٨٧.
- ٦٨- متري، جان. علم النفس وعلم جمال السينما. ج٢. ت عبدالله عويشق. دمشق: المؤسسة العامة للسينما ٢٠٠٠.
- ٦٩- مجموعة باحثين، في أصول الخطاب النقدي الجديد. ت وتقديم أحمد المديني. ط٢. بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٩.
- ٧٠- وارن، بول، السينما بين الوهم والحقيقة ، ت.علي الشوباشي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.
- ٧١- ولسون، جون دوفر. ما الذي يحدث في هاملت. ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار الرشيد للنشر ١٩٨١.
- ٧٢- يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي. بيروت: المركز الثقافي العربي. ١٩٨٨.
- ٧٣- يوتكيتش، س. شكسبير بين السينما والباليه ، " شكسبير في السينما " ، ت نديم معلا عن العدد ٢٣-٢٤، مجلة الحياة السينمائية. دمشق الاسكندرية، مكتبة الاسكندرية ٢٠٠٢.

المصادر من نوع مجلات:

- ٧٣- بارت، رولان. نظرية النص. ت محمد خير البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (الثالث) صيف ١٩٨٨. بيروت مركز الانماء العربي.
- ٧٤- بن عباد محمد المتلقي والتأويل. مجلة الاقلام. بغداد: الشؤون الثقافية. العدد (٤) اب - ايلول. ١٩٨٨.
- ٧٥- جاسم، عباس عبد. مشكال التأويل العربي الاسلامي. مجلة الموقف الثقافي. العدد (٢٢) السنة الرابعة. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٩.
- ٧٦- ريكور، بول. النص والتأويل. ت منصف عبد الحق. مجلة العرب والفكر العالمي. بيروت: مركز الانماء العربي. ١٩٨٨.
- ٧٧- ستميل، وولف ديبير. المظاهر النوعية للتلقي. حنفي محمد سعيد بنكراد. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (الثالث). بيروت: مركز الانماء العربي. ١٩٨٨.
- ٧٨- سميث، باير باراً هونشتاني. اطلاق التأويل. ت هادي الطائي. مجلة الثقافة الأجنبية. العدد (الثالث). بغداد: دار الشؤون الثقافية. ١٩٩٢.
- ٧٩- صفدي، مطاع. "التداولي - التواصلي". مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد (٤٦). بيروت: مركز الانماء القومي. ١٩٨٧.
- ٨٠- غادامير، هانز جورج. فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايدلوجية. ت مطاع صفدي. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (٣). بيروت: مركز الانماء القومي. ١٩٨٨.
- ٨١- غادامير، هانز. جورج. اللغة كوسيط للتجربة التأويلية. ت مطاع صفدي. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (٣)، بيروت: مركز الانماء القومي. ١٩٨٨.

- ٨٢- القيسي. فارس مهدي. اكتشافات النص الروائي وأهميته في المعالجة والإخراج، مجلة الأكاديمي.
- ٨٣- لودال، جيرار. بيرس أو سوسير. ت عبد الرحمن ابو علي. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (الثالث). بيروت: مركز الانماء العربي، ١٩٨٨
- ٨٤- اليوت، ت. س. هاملت ومشكلاته. مجلة الثقافة الأجنبية. ت. كوثر الجزائري. بغداد: دار الشؤون الثقافية. العدد (٣-٤). ١٩٩٦.

المصادر باللغة الانكليزية:

- ٨٥-Kurt Mueillmer , The Hermeneutics Reader , London , Basil Black Well Ltd , ١٩٨٩ ,.
- ٨٦-Shakespeare , The Complet Works Of William Shakespeare. London , Oxford University Press , ١٩٥٢.
- ٨٧-Shakespeare , Romeo And Juliet , New Dlih , Chand & Co, ١٩٧٦.



المصادر من نوع الاطاريح الجامعية:

- ٨٨- التكريتي، ياسر احمد توفيق. اطروحة ماجستير" تأويل النص الادبي في الخطاب الدرامي، غ.م، بغداد: كلية الفنون الجميلة. ٢٠٠١.
- ٨٩- عبد الحميد، سامي،العرب في مسرح شكسبير ، اطروحة دكتوراه ، غ.م، بغداد: كلية الفنون الجميلة. ٢٠٠٤.
- ٩٠- محمود، دريد شريف. الكيفيات الحركية لنظم بيئة الزمن في الفلم الروائي، اطروحة دكتوراه ، غ. م، بغداد: كلية الفنون الجميلة. ١٩٩٩.

المصادر من نوع المقابلات الشخصية:

- ٩١- المطلبي، مالك. مقابلة شخصية موثقة بشريط الفيديو اجرتها الباحثة مع المفكر، في بغداد - جريدة النهضة، الثلاثاء ٨/٣/٢٠٠٥ الساعة الواحدة ظهراً.
- ٩٢- عرسان، علي عقلة. مقابلة شخصية موثقة بشريط الفيديو اجرتها الباحثة مع الكاتب، في دمشق - مقر اتحاد الكتاب العرب في ٢٣/٢/٢٠٠٥ الساعة العاشرة صباحاً.

مصادر من نوع الانترنت:

www.unp.com.eg

- ٩٣- طوى - منقول: من نماذج النقد المنهجي، النقد الموضوعاتي Cercacomgoogle.

⊕ مصادر من نوع الافلام :

- ٩٤- ليلة امريكية : إخراج : جان لوك جودار.
- ٩٥- العصفور: اخراج يوسف شاهين.
- ٩٦- المواطن كين. اخراج اورس ويلز.
- ٩٧- المدرعة بوتومكين : اخراج ايزنشتاين.

- ٩٨- روميو وجوليت : اخراج زيفريللي.
- ٩٩- اكتوبر.اخراج ايزنشتاين.
- ١٠٠- لغنية الهند : اخراج ماغريت.
- ١٠١- عطيل : اخراج ستوارت بورك.
- ١٠٢ - البرتقالة الميكانيكية : اخراج ستانلي كوربك
- ١٠٢- امريكا.. امريكا : اخراج ايليا كازان
- ١٠٤- الازمنة الحديثة : اخراج شالي شابلن.
- ١٠٥- سبارتكوس : اخراج ستانلي كوبرك.
- ١٠٦- المريض الانكليزي : اخراج انتوني مانجيلا.
- ١٠٧- اسطورة ١٩٠٠ : اخراج جوزيف تورناتو.
- ١٠٨- السكين في الماء : اخراج بولانكسي
- ١٠٩- هاملت ٢٠٠٠ : اخراج جون دي بورمان.
- ١١٠- هاملت : اخراج زيفريللي.
- ١١١- روميو وجوليت : اخراج باز لوهارمن.
- ١١٢- شكسبير العاشق : جون مادين.
- ١١٣- قصة الحي الفربي : اخراج روبرت وايز وجيرام روبنز.
- ١١٤- باريس والآخرين : اخراج كلود ليوش.
- ١١٥- هاملت : اخراج لورنس او ليفية
- ١١٦- عطيل : اخراج اولفر باركر

مصادر اخرى:

- ١١٧- قناة الحرة الفضائية. ايلند، فلم تسجيلي، عرض في تمام التاسعة والنصف من صباح يوم الخميس المصادف ٢٠٠٤/١١/٢

ملاحق رقم (١)

الظاهراتية (الفينومينولوجي) Phenomenology

تيار فلسفي أسسه هوسرل. ومارس تأثيراً كبيراً على عدد من التيارات الفلسفية المعاصرة.

والمفهوم الرئيس في هذه الفلسفة هو مفهوم قصدية الوعي؛ (أي كونه موجهاً نحو الموضوع).

والمتطلبات الرئيسة للمنهج الظواهري هي:

١- الرد الظواهري، أي الامتناع عن إصدار أي حكم فيما يتعلق بالواقع الموضوعي وتجاوز حدود (الخالص) أي التجربة الذاتية.

٢- الرد المتعالي، أي اعتبار موضوع المعرفة نفسه لا كوجود حقيقي تجريبي واجتماعي ونفسي فسيولوجي وإنما كوعي (خالص) متعال^(١).

"يبحث ما يسمى بالتحليل الظاهراتي في مدى (قصدية) الوعي أي أن الوعي يتجه دوماً إلى (موضوع) ما قد وظف باشلار مستوى هذه القصدية في دراسة موضوع (الخيال) حيث رأى أنه لا يوجد (موضوع) دون (ذات) وأن وظيفة التحليل ليست في وصف الأشياء كما هي الطبيعة. فهذه مهمة عالم الطبيعة، وإنما في القدرة على استعادة الدهشة مهما كانت ساذجة حين رؤيتنا الأشياء الطبيعية يقول باشلار بوضوح ذلك [أننا حين نحلم، فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم]^(٢).

(١) حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولة؟ ط ٢٠٠٢، (بيروت، دمشق: دار الفكر المعاصر، دار الفكر، ٢٠٠٢)، ص ص ٣١٠-٣١١.

(٢) طوى- منقول، من نماذج النقد المنهجي، النقد الموضوعاتي، الظاهراتية: cerca con Google.

ملحق رقم (٢)

ولهم دلثاي

✍ ولد عام ١٨٢٣ وتوفي عام ١٩١١.

✍ نشأ في [بيبرج] في اقليم الراين في عائلة بروتستانتية وبعد ان اتم دراسته في المدرسة العليا الكلاسيكية في [ويسبادن] درس اللاهوت ولكنه غير دراسته الى الفلسفة شأنه شأن النخبة الالمانية في القرن التاسع عشر.

✍ ديلثاي استلم درجة الدكتوراه في برلين عام ١٨٦٤ بعد ذلك درس في (بازل) في كلية (جاكوب بوكهارت) في كل من [كيل] و[بورسلاو] واخيراً في برلين عام [١٨٨٢] وبقي فيها حتى وفاته.

✍ اهتمامات ديلثاي وكتاباته شملت حشداً كبيراً من المواضيع العملية الهيرومنيوطيقية والعلوم الاجتماعية، وخلال تطور تصوراته الاساسية وتدريبه على التأويل وعملياً كانت كل كتاباته مهتمة بتدريب طلبته عملياً على ممارسة العملية الهيرومنيوطيقية.

✍ هيرومنيوطيقية دلثاي اصيلة تستمد وحيها من منابع متعددة مثل هيرومنيوطيقية (شليمر ماخر) ومقاربات مع التطور التاريخي للفكر الالمانى في القرن التاسع عشر عبر اعلامه المهمين والرغبة ايضا في اسماع المبادئ الاساسية لعلوم المنهج التي انتجتها العلوم الصرفة وتطبيقها على العلوم الانسانية بعامة.

✍ ان مساهمته في الجهود التأويلية للقرن التاسع عشر واسعة فقد انتهج طريق شليمر ماخر وجهوده الهيرومنيوطيقية وكذلك تراث الهيرومنيوطيقا التقليدية.

↪ قام بجهد واسع بنقد اتجاه شلير ماخر التي سادت لعقود طويلة. وجهوده العلمية في القرن العشرين واثمرت عن تأسيس نظرية هيرومنيوطيقية لا تقل اهمية عن مثيلتها في العلوم الطبيعية.

↪ - في دراساته المتأخرة مثل- النقد وتاريخ الفعل قدم نمطاً جديداً في تحليل عمليات الفهم والشرح، والتحليلات التي قام بها هايدجر شغلت معظم مؤلفه- الكينونة والزمن-

↪ اختيارات هايدجر اخذت من دراسات دلثاي ومؤلفاته التي انتجها في مساهماته المتأخرة والتي نشرت لأول مرة في المجلد السابع من مجموعته الكاملة عام ١٩٢٦^(١).



ملحق رقم (٣)

شلير ماخر- فردريك دانييل ارنست شلير ماخر

↪ ولد عام ١٧٦٨ وتوفي عام ١٨٣٤.

↪ مؤسس علم اللاهوت البروتستانتى واحترم كلاسيكيات اللغة من خلال تعريفه الحسن باعمال بلاتو كما انه مفكر اصلي في اتجاه الفكري.

↪ اهتماماته بمشاكل الهيرومنيوطيقا وكانت الاضاءات الاولى في هذا المجال عندما عاش في برلين قرب استاذة الحميم [فردريك شليجل] وبقيّة المجموعة الرومانتيكية التي كانت مهيمنة آنذاك.

↪ من خلال هذه المجموعة كان شليجل اول من طبق مبادئ الترانسيندينثال الفكرية في حقل الاداب بواسطة فلسفة فقه اللغة.

Kurt Mueller- Vollmer, The Hermeneutics Reader, (London, Basil Black Well (1) Ltd: 1986), p. 148.

✍ اخذ شلير ماخر الاشارة من احياءات استاذ بهبصيرة نافذة فذهب بثبات مطرد مهندساً اسلوبه الخاص، وهذا العمل هو الذي اسس لهيرومونيوطيقا الحديثة، مدركاً على نحو عميق الرابطة ما بين الهيرومونيوطيقا التقليدية في اللاهوت البروتستانتى والبلاغة وفقه اللغة التقليدي في الكلاسيكيات المدرسية وارتباطها ايضا في الترانسيندينتاليه الجديدة مقترباً من تراث [كانت] و[فيخته].

✍ شلير ماخر هو الذي انشأ النظام الكلاسيكي للهيرومونيوطيقا الرومانتيكية وكتب اولى افكاره على شكل حكم من عام [١٨٠٥-١٨١٠].

✍ بعد ذلك وسع مقاطع النظام الذي انتهجه وفي النهاية انتج تفاصيل عامة لافكاره عام ١٨١٩ وسميت [الخلاصة لعام ١٨١٩].

✍ وقدم شلير ماخر منهجه في الدروس الادبية التي درسها مراراً عندما شغل كرسي اللاهوت البروتستانتى في جامعة برلين اعوام ١٨١٠-١٨٣٤.

✍ في عام ١٨٢٨ اضاف ملاحظات اضافية (الملاحظات الهامشية) واضيفت الى درسه الاصلى.

✍ بعد موته قام تلميذه ف. لوك بنشرها عام ١٨٢٨ في مجلد اسماء [الهيرومونيوطيقا والنقدية]^(١).



(1) Kurt Mueller-Vollmer, The Hermeneutics Reader, (London , Basil Black Well Ltd : 1989), P. 72.

ملحق رقم (٤)

هانز جورج غادامير

- ✍ ولد عام ١٩٠٠ في [ماربورغ] ودرس الفلسفة والكلاسيكيات.
- ✍ حصل على الدكتوراه عام ١٩٢٢ وبدأ التدريس في جامعة [ماربورغ] نفسها واستمر حتى عام ١٩٢٩ عندما نال درجته العلمية كاستاذ فوق العادة عام ١٩٣٧.
- ✍ من عام ١٩٢٨ - ١٩٤٧ درّس في جامعة لايبزك.
- ✍ ومن عام ١٩٤٧ - ١٩٤٩ درّس في فرانكفورت.
- ✍ عام ١٩٤٩ درس في جامعة [هيدلبرغ] وظل كذلك حتى تقاعد عام ١٩٦٨.
- ✍ غادامير كان تلميذاً شخصياً للفيلسوف الالماني [هيدغر].
- ✍ ضمت اعماله ولع اساسي بالافكار الاغريقية والادب مع نزعة جارفة نحو تجديد الفكر الالماني عبر وجهات نظر مختلفة.
- ✍ لقد تجاوزت اعماله في الهيرومنيوطيقا دراساته التاريخية والفلسفية وكان التزامه هنا الاهتمام بالثقافة والشعر، قديمها وحديثها.
- ✍ في مؤلفه الحقيقة والمنهج طور غادامير على نحو واسع وعميق الاثر النقد والتحليل للافكار الهيرومنيوطيقية الكلاسيكية وبأشكال متعددة.
- ✍ مفهومه حول تاريخية الفهم مستمد من الكتاب (هايدجر) في كتابه [الكينونة والزمن] وهو في المركز من مشروعه المعرفي وهو اعتمد ايضا على دراسات دلثاي المنهجية مهتماً بطبيعة وتاريخ العلوم الانسانية والطبيعية.
- ✍ في تناقضه مع دلثاي غادامير لم يكن يرغب في غلق الباب امام المنهج الذي تتخذه العلوم الطبيعية في الوصول الى الفهم والتفسير الدقيق للاشياء بدلاً من هذا اراد ان يركز جهده لاضاءة وانتقاد مبادئ الهيرومنيوطيقا التي تنتظم تحت منهجية العلوم الانسانية في التاريخ والحاضر وبأشكال متعددة.⁽¹⁾

(1) Kurt Mueller-Vollmer, The Hermeneutics Reader, (London , Basil Black Well Ltd 1986), P. 256.

ملحق رقم (٥)

مارتن هيدغر

↪ مارتن هيدغر (١٨٨٩-١٩٧٦) ولد في ماسكرش وهي مدينة صغيرة في الغابة السوداء.

↪ الحقائق الظاهرة والباطنة في حياة هيدغر تبدو نادرة واحياناً يسمى الرجل الذي ليس لديه سيرة ذاتية.

↪ قصد المدرسة المسيحية لعدة اعوام وواصل دراسته في (الجاي، LSD) وهي مدرسة عليا كلاسيكية في [مزيبورغ].

↪ من عام ١٩١٢ - ١٩١٦ درس في جامعة المدينة نفسها درس اللاهوت والفلسفة سوية مع بعض العلوم والتاريخ.

↪ حصل على الدكتوراه عام ١٩١٣ (هابيل) بعد ثلاث سنوات تحت اشراف احد فلاسفة الكانتية الجديدة (هنريك رختر) وبدأ يدرّس في نفس المدينة.

↪ خدم في الجيش الالماني من عام ١٩١٧-١٩١٩.

↪ في عام ١٩٢٣ اصبح استاذاً فوق العادة في جامعة [مالبورغ] حيث حقق اهم نجاحاته.

↪ في عام ١٩٢٨ شغل كرسي الفلسفة في جامعة (فيربورغ) الذي كان يشغله الفيلسوف [هرسول] ورفض مرتين استدعاءه الى جامعة برلين في اعوام ١٩٣٠-١٩٣٣.

↪ وبعد استلام الرايخ الثالث السلطة في المانيا [النازيون] استلم رئاسة جامعة برلين.. وقد كرس نفسه للتدريس حتى عام ١٩٤٤ عندما استدعي للجيش مرة اخرى وحفر الخنادق على الجبهة.

↪ من عام ١٩٤٥-١٩٥١ فصل من الجامعة بواسطة السلطة الفرنسية على القسم الالماني الذي احتلته فرنسا واصبح حراً عام ١٩٥٢ ولكنه واصل العمل دارساً ومحاضراً في اعوام ١٩٦٦-١٩٦٧.

↪ السنوات قبل ١٩٢٧ نشر مقالات وبحوث تناقش مختلف المشاكل الفلسفية عند تدريبه في [فيربورغ] ولقد اتى بزيادات بتاثير هوبلر وفلسفته الظاهرية.

↪ في [ماربوغ] اشتغل ملاصقاً ومحتكاً باللاهوتي [رودلف بولتمان].

↪ بعد كتابة [الكينونة والزمن] عام ١٩٢٧ نشر عدة بحوث ومقالات متخلياً فيها عما جاء في القسم الثاني من [الكينونة والزم] وكان متأثراً فيها بشدة [هوسرل] وعدد من دروسه تستمد خطوطها العامة من نفس كتب هوسرل المخطوطة.

↪ مؤلفه الهام (الكينونة والزمن) يقدم الهيرومونيوطيقيا من خلال الحقائق الثورية التي جاء بها مواطنه (ديلثاي) في الفهم والتي كأنها الحياة المطلقة ظاهرة للخارج.. لذلك استفاد هيدجر في الخدمات السابقة التي قدمها [دلتاي] في مناقشاته المنهجية في العلوم الانسانية و اضاف لها.^(١)

Kurt Mueller-Vollmer, The Hermeneutics Reader, (London , Basil Black Well (1 Ltd 1986), PP. 214-215.

ملحق رقم (٦)

جورجن هابرماس

✍ ولد عام ١٩٢٩ واتم دراسته الاولى في جامعة بون والتي حصل منها على الدكتوراه عام ١٩٥٤.

✍ اشتغل بعدها لخمس سنوات في معهد البحوث الاجتماعية في فرنكفورت.

✍ في عام ١٩٦١ نال الدكتوراه الثانية [هايل] من جامعة فينر واخذ بالتدريس في جامعة [هايدلبرغ] في السنة نفسها.

✍ اصبح استاذاً للفلسفة في فرانكفورت عام ١٩٦٤.

✍ انضم عام ١٩٧١ الى معهد [ماكس بلانك] ليركز وقته في البحث والكتابة.

✍ نتاجاته الفكرية شملت اختصاصه الرئيس "الفلسفة"، وتاريخ النقد وعلم الاجتماع ولديه مداخلات متعددة حول الهيرومنيوطيقا في جانبها اللاهوتي والعملية.

✍ اول كتاب هام له (وسائل الاتصال والارتقاء الاجتماعي) عام ١٩٦٢. مناقشة طرق انتاج وتصور الاعمال الادبية والتحولات التي تعترى هذه الاعمال في الجوانب الفكرية والجمالية.

✍ في كتابه [المعرفة والاهتمامات الانسانية] عام ١٩٦٨ اعاد هابرماس النظر في المشكلات الرئيسية التي اعترضت الفلاسفة والعلوم الاجتماعية خلال ١٥٠ سنة مضت وعرض هابرماس ببصيرة ثاقبة الانشغالات الرئيسية في التقليد الهيرومنيوطيقى.

↪ اعداد [هابرماس] قراءة [غادامير] ونحن غير قادرين على المرور بالعبارات الديالكتكية التي كتبها المفكر الماركسي الجديد مقابل وجهات النظر المزعومة التي تعتبره فيلسوفا ميتافيزيقيا، لقد كانت عبارة هابرماس صاخبة والاكثر من ذلك حجم الهيرومنيوطيقية في افكاره، والمدى الجوهرى الذى بلغته اللعبة الهيرومنيوطيقية وهو يناقش العلوم الاجتماعية لقد نشر هذه المقالات لأول مرة عام ١٩٧٠ بمناسبة الاحتفال ببلوغ غادامير السبعين من عمره.^(١)



ملحق رقم (٧)

بول ريكور

- ↪ فيلسوف ومؤرخ ولد عام ١٩١٣ في فالنس، باريس.
- ↪ درس مختلف نظريات التأويل اللسانية والسايكو تحليلية.
- ↪ تخرج من جامعة رينيه عام ١٩٣٢.
- ↪ نال دراساته الجامعية في الفلسفة من السوربون.
- ↪ حصل على الماجستير ١٩٣٥ والدكتوراه ١٩٥٠.
- ↪ اصبح بروفيسوراً في جامعة ستراسبورغ ١٩٥٦ وجامعة تانير.^(٢)



(1) Kurt Mueller-Vollmer, The Hermeneutics Reader, (London , Basil Black Well Ltd 1986), P. 293.

(2) ياسر احمد توفيق، تأويل النص الادبي في الخطاب التلفزيوني، رسالة ماجستير، غ.م. (بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١)، ص ٢٩.

ملحق رقم (٨)

امبرتو ايكو

↪ اكاديمي ايطالي، واستاذ زائر في جامعة فرنسا وبريطانيا وامريكا.

↪ www.levity.com/corduroy/eco.htm page2 of 2

↪ باحث في اللغة والبنوية والسيمائية والتأويل - روائي له رواية شهيرة هي اسم الوردة ترجمها في العراق كامل عويد العامري وحولت الى فلم سينمائي بطولة (شين كونري).

↪ ظهر له كتاب "العمل المفتوح - opera aperta" وعلى حد قوله في تعليقه على الكتاب الذي ظهر عام ١٩٦٢: كان يشغلني الامام بالكيفية التي يتسنى لعمل فني عبرها ان يفترض تدخلاً تأويلياً حراً.

↪ تأثر بأبحاث الشكلايين الروس، واللسانية، واعمال (جاكوبسون) السيمائية وايضاً (رولان بارت) و(غريمار) وافكاره في علم الدلالة.

↪ تأمل كثيراً انطلاق السيمياء البنوية وخاصة تركيزها على المنجز فقط واهمال كل ما عداه.. هذا التأمل قاده ان يتأمل ايضاً دور المتلقي.

↪ اصدر عام ١٩٦٤ كتابه "رؤى ومكملات" و"البنية الغائبة" عام ١٩٦٨ وكتابه الهام "اطروحة في السيمياء العامة" عام ١٩٧٥ و"سيمائيات وفلسفة اللغة" عام ١٩٨٤.

↪ اهتم كثيراً بالتعاقد التأويلي في النصوص الحكائية ودور القارئ في الحكاية.

الفهرس

الصفحة

مقدمة	٥
تمهيد	٩
الفصل الأول: التأويل : المفهوم والنظرية	١٩
الفصل الثاني: التأويل وانفتاح النص في المسرح والسينما	٥٥
الفصل الثالث: التأويل والنص الشكسبييري في السينما	٩١
الفصل الرابع: تطبيقات	١٢٧
ملحق رقم (١)	٢٤٥
ملحق رقم (٢)	٢٤٦
ملحق رقم (٣)	٢٤٧
ملحق رقم (٤)	٢٤٩
ملحق رقم (٥)	٢٥٠
ملحق رقم (٦)	٢٥٢
ملحق رقم (٧)	٢٥٣
ملحق رقم (٨)	٢٥٤

الطبعة الأولى / ٢٠٠٨

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة



Bibliotheca Alexandrina



0682865

في الأقطار العربية ما يعادل ٢٣٠ ل.س



٢٠٠٨

سعر النسخة داخل القطر ١١٥ ل.س